

Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Volume LII

December, 1960

Number 7

STATISCHE MONTAGE: ZUR POETISCHEN TECHNIK IM SPÄTWERK GOTTFRIED BENNS

INGO SEIDLER
University of Michigan

Alle haben den Himmel, die Liebe und das Grab,
damit wollen wir uns nicht befassen,
das ist für den Kulturkreis besprochen und durchgearbeitet.
Was aber neu ist, ist die Frage nach dem Satzbau
und die ist dringend: warum drücken wir etwas aus?
(Benn: „Satzbau“)

I.

Gottfried Benn liebte es, von den zwei Phasen seiner dichterischen Entwicklung zu sprechen, wobei er großzügigerweise die Phase II des expressionistischen, also seines Stiles mit der Phase II des nachantiken Menschen zusammenfallen ließ.¹ Demgegenüber scheint uns die klassische Dreiteilung besser geeignet, den Entwicklungsgang des Dichters zu verdeutlichen.²

Nach diesem Schema wäre die erste Phase, eingeleitet durch Benns früheste Veröffentlichungen im Jahre 1912, formal durch jene beispiellose Erweiterung der lyrischen Ausdrucksmittel gekennzeichnet, die später als ein Hauptmerkmal des frühen Expressionismus gelten sollte: medizinische Fachausdrücke, Studentenjargon, lokale Dialektformen, Fremdwörter aus allen dem Dichter zur Verfügung stehenden Sprachen, Eigennamen und gewagte Neuprägungen helfen, unter freizügigster Nichtbeachtung stilistischer, syntaktischer und grammatikalischer Konventionen, jene Wirklichkeit errichten, auf die der Dichter durch sein empörtes Nein reagiert. Dieser Entwicklungsabschnitt, inhaltlich von universalem Ekel bestimmt, endete 1922 in erschöpftem Schweigen: „Fünfunddreißig Jahre und total erledigt, ich schreibe nichts mehr . . . , ich lese nichts mehr — was denn?“³

Ein zweiter, ebenfalls zehnjähriger Abschnitt beginnt mit der Veröffentlichung des Bandes *Gesammelte Gedichte* im Jahre 1927. Statt die unrühmliche Gegenwart in aggressiven Ausfällen zu verhöhnen, wendet sich der Dichter nun einer *anderen* Wirklichkeit zu: anthropologisch frühe und durch die „progressive Zerebration“ längst überwundene

Denk- und Vorstellungsinhalte (Sagen, Mythen, Träume) und vorbewußte Zustände werden in diesen Gedichten reaktiviert. An Stelle der gewollt unpoetischen Formulierungen der Frühzeit begegnet man nun Wortfolgen von berückender Schönheit: ganz auf ihre rhythmischen und klanglichen Werte hin eingesetzte Worte verbinden sich zu musikalisch vollkommenen Sequenzen. Nicht selten verflüchtigt sich in diesen Gefügen aus Traum- und Rauschassoziationen der interpretierbare Wortsinn bis zur völligen Auflösung: das Sprachmaterial wird verfremdet und auf seinen musikalischen Ertrag reduziert. Aber auch diese zweite, mythisch-visionäre Phase endet, auf Grund eines Publikationsverbots durch die damalige Reichsschrifttumskammer, kurz nach Erscheinen eines Bandes *Ausgewählte Gedichte*, 1936, in jahrelangem, diesmal unfreiwilligem Schweigen.

In den acht Jahren seiner erstaunlichen Nachkriegsrenaissance⁴ veröffentlichte Benn, neben mehreren Wiederauflagen früher Gedichte und zahlreichen Prosawerken, drei schmale Bändchen mit insgesamt 69 bis dahin unbekannten Gedichten: *Fragmente* (1951), *Destillationen* (1953) und *Aprèslude* (1955). Dazu kommen noch einige Nachkriegsgedichte, die in die Sammlungen *Statische Gedichte* (1948, 1949) und *Trunkene Flut* (1949, 1952, eine erweiterte Neuauflage der *Ausgewählten Gedichte* von 1936) oder in den 1956 erschienenen Band *Gesammelte Gedichte* Eingang gefunden haben, sowie einige wenige der Gedichte und Fragmente aus dem Nachlaß, die 1958 unter dem Titel *Primäre Tage* veröffentlicht wurden. Der Untersuchung dieser rund achtzig Gedichte, die sich, wie gezeigt werden soll, von den früheren Werken Benns so sehr unterscheiden, daß von einem neuen Entwicklungsabschnitt gesprochen werden muß, ist der vorliegende Versuch gewidmet.⁵

II.

Blättert man durch die genannten Nachkriegsbände, noch mit den Rhythmen der Verse aus der Epoche trunkener Fluten im Ohr, so fällt zunächst der prosaische Charakter der Sprache auf. Die Grenze zwischen Poesie und Prosa im herkömmlichen Sinn war bei Benn allerdings nie sehr scharf gewesen. In den frühen experimentellen Prosaschriften des Dichters gibt es Partien, die, wie Max Bense bemerkt, „in jedem Augenblick die Möglichkeit haben, Poesie zu werden.“⁶ Sie können nicht nur Poesie werden; sie tun es. Ein Beispiel dafür – besonders sinnfällig, da sich hier sogar einige Reime mit einschleichen – wäre etwa die folgende Stelle aus dem Prosastück „Der Garten von Arles“, 1920: „Doch Motiv der Sonnenblume, das ist Übergang, da ist sanftes Lied, ionische Tragödie, am Ranft des Abgrunds Falterschlag: Olive sanfte, Agave ranfte, die Grüne und das Felsenfahl; aus Trümmer-Glücken, aus Herzens-Stücken, dein Trunk, dein Mahl. Olive glühe, Agave sprühe, doch hin das Licht des anderen Raums, Arlesergarten, Lemurenfahrten, baumlose Insel meines Traums“ (GP, 75).

Von der Sprache in den späten Gedichten Benns möchte man umgekehrt sagen, daß Partien daraus jederzeit Prosa werden können. Sie kön-

nen es nicht nur; sie tun es. Man betrachte etwa den Beginn des Gedichtes „Teils, teils“:

In meinem Elternhaus hingen keine Gainsboroughs
wurde auch kein Chopin gespielt
ganz amusisches Gedankenleben
mein Vater war einmal im Theater gewesen
Anfang des Jahrhunderts
Wildenbruchs „Haubenlerche“
davon zehrten wir
das war alles

(A, 20)

und vergleiche damit die folgende Briefstelle: „In meinem heimatlichen [Pfarrhause] gab es keinen Chopin, es war völlig amusisch, mein Vater hat nie in seinem Leben ein Buch gelesen, einmal, Anfang des Jahrhunderts war er in Berlin im Theater gewesen, in Wildenbruchs ‚Haubenlerche,‘ erinnere ich mich“ (Br, 265).

Der Eindruck, daß das Alltagsbewußtsein in vielen dieser späten Gedichtpassagen kaum noch transzendiert werde, daß der Dichter die Inhalte dieses Bewußtseins nicht in Bilder überführe, sondern direkt und wörtlich zitiere — dieser Eindruck wird durch eine Reihe von Stilmitteln bewußt hervorgerufen. Was den Wortschatz betrifft, so unterscheidet er sich fast ebensosehr von den expressiven und aggressiven Verzerrungen der frühen Gedichte, wie von den irrationalen Verzückungen der mittleren. Neuprägungen sind seltener geworden. Fast zur Manier erstarrt ist dagegen der (vermutlich aus Nietzsches Prosa übernommene) Effekt, in Wortverbindungen das zweite Glied zunächst durch einen Bindestrich anzudeuten: Natur- und Geisteswelt, Zahl- und Citymann, Sinn- und Menschlichkeit, Vor- und Urgesicht, Lebens- beziehungsweise Sterbestunde, vor- und eingehängt, hell- und schmieräugig, wort-, schrift- und kupferfern, Morgen-, Mittag- und Abendländer. Mehr noch als die bedeutungstragenden Substantiva und Verben helfen aber gewisse Adverbia und adverbiale Verbindungen den Eindruck des Prosaischen hervorrufen: eigentlich, immerhin, abgesehen, letztere, hinsichtlich, genügend, gelegentlich, meistens, geeignet, notgedrungen, tagsüber, sowie, beileibe, außerordentlich, nachdenkenswert, beispielsweise, zum Beispiel, oben erwähnt, oder dergleichen, vonnöten, nicht nötig, mindestens stündlich, der vorliegende Fall, aufs Ganze gerichtet, in hohem Maße. Ähnlich wirkt der häufige Gebrauch mundartlicher und lokaler Wörter und Wendungen, etwa: du mußt nicht bange sein; Geplärr, Angeberei; und die Arnis rasen; was hast du seelisch eingesetzt? das ist keineswegs Schaumschlägerei; schon eine Pille nimmt dich auf den Arm; wenn das nicht prima ist. Dazu, immer wiederkehrend, idiomatische Verbindungen wie: dies und jenes; Dies und Das; um dies und das; so hin und her; ein Hin und Her; und so fort.

Bei einem Dichter von der erwiesenen Sprachkraft Benns muß man sich nach dem Grund für ein so auffallendes Überhandnehmen ausdrucksarmer, prosaischer, ja, geradezu salopper Wendungen fragen. Ein Brief

an die junge deutsche Autorin Astrid Claes gibt darüber einigen Aufschluß. In einer Kritik des Gedichtes „Wind und Wetter“ schreibt Benn: „Klar, daß es Jargon enthält. In meinen Augen kein Schade. Ich bevorzuge das in gewissen Fällen: a) als Mauschelle gegen Ästheten, b) das Gefühl, den Schwung, das Lyrische immer wieder sofort herunterholen zur Erde. Das ‚hohe‘ Gedicht ist heute nicht immer das echte“ (*Br*, 272). Gewiß mag diese Feststellung mehr Benns persönliche Lage als die Zeitlage treffen. Für den Dichter dieser späten Gedichte aber ist sie überaus bezeichnend. In seiner Prosastudie *Probleme der Lyrik*, 1951, führt Benn diesen Gedanken, in einem Ausfall gegen den „seraphischen Ton,“ weiter aus: „Der große Dichter aber ist ein großer Realist, sehr nahe allen Wirklichkeiten, er ist sehr irdisch“ (*PL*, 17). Die Wirklichkeit nun, die den Gedichten dieser letzten Phase entspricht, ist die Wirklichkeit Berlins in den Nachkriegsjahren. „Gefühl,“ „Schwung“ und „das Lyrische“ werden verdächtig vor so viel unmittelbarer Realität. Diese „phänotypische“ Wirklichkeit wird gezeigt und gedeutet. Sie wird beklagt und angegriffen. Vor allem aber wird sie zitiert. Die dabei angewandte Methode gleicht gewissermaßen der Collagetechnik der Maler des frühen Kubismus: die Wirklichkeit, in Form eines Zeitungsausschnitts, einer alten Palette, eines Stück Tuchs, wurde dadurch in den ästhetischen Zusammenhang des Bildes einbezogen, daß der Maler diese Gegenstände auf die Leinwand klebte. Die Gegenstände des Dichters aber sind Worte, Redewendungen, Sätze. Sie stammen im Falle Benn aus Sprechstunden des Arztes, aus Restaurants und Kneipen, aus Rundfunk und Tagespresse. Und sie bilden, wörtlich übernommen, Keimzellen für einen Großteil dieser späten Gedichte.

Benn selbst führt naturwissenschaftliche Parallelen zu dieser Arbeitsmethode an, nämlich die Froschexperimente des Embryologen Spemann (Freiburg, jetzt Syracuse), die bewiesen, daß operativ entfernte Gewebestücke, etwa aus der Hautanlage, in die Gehirnanlage verpflanzt, Gehirn würden. Das lokalformale Prinzip, das sich dabei durchsetze, gelte auch für die Kunst: „Oberstes Gesetz wird die Anordnung, das Inhaltliche der Fakten bleibt am Rande“ (*Aus*, 125). Auch in der Dichtung komme es darauf an, Teilzentren zu bilden, zu gruppieren, wieder aufzulösen, wenn das Innere sich erweitern wolle – Natur und Kunst stünden unter einem Gesetz: dem Gesetz vom Aufbau des Seins vom Formalen aus. Programmatisch auf den Arbeitsbereich des Lyrikers angewandt heißt dies, „der Mensch muß neu zusammengesetzt werden aus Redensarten, Sprichwörtern, sinnlosen Bezügen, . . . : Ein Mensch in Anführungsstrichen.“ Und noch pointierter: „Wenn der Mann danach ist, dann kann der erste Vers aus dem Kursbuch sein und der zweite eine Gesangbuchstrophe und der dritte ein Mikoschwitz und das Ganze ist doch ein Gedicht“ (*DL*, 200).

III

Trotz dieser offensichtlichen Annäherung an den Sprachgebrauch des Alltags sind die genannten Gedichte aber keineswegs bloß gereimte

– oder häufig ungereimte – Prosa. Der Dichter verwendet prosaische Wendungen, aber er wählt sie aus, er verkürzt und verdichtet, er (in Bennis eigener Formulierung) „montiert“ sie. Dieser Montageprozeß schafft Spannungen, die zwar in den Wendungen selbst vorgebildet ruhen mögen, die aber erst durch die Montage ästhetisch erschlossen werden. Auf der Ebene alltäglichen Sprachgebrauchs wären viele der bennschen Wendungen sinnlos – oder doch sinnleer. Zudem wären sie grammatikalisch unkorrekt, vor allem syntaktisch unvollständig.

Konjunktive, zum Beispiel, werden aus Reimnot unterdrückt:

mit dem sie tun, als ob sie bleiben (*A*, 13)

als ob der Schöpfer ohne Seele war (*A*, 13)

Wenn du noch Sehnsucht hättest

.....

dich noch mit Küssen ketttest (*A*, 31)

Ganze Satzglieder werden häufig nicht geschlossen, sondern von nachfolgenden Relativsätzen gewissermaßen überwuchert:

denk der Vergeblichen,
die zarter Schläfe, ingewendeten Gesichts
in der Erinnerungen Treue,
die wenig Hoffnung ließen,
doch auch nach Blumen fragten
und still Verschwiegenes
mit einem Lächeln von wenig Ausdruck
in ihren kleinen Himmel hoben,
der bald verlöschen sollte. (*F*, 7)

Konditionalsätze werden unvollendet abgebrochen:

Wenn viele Herbste sich verdichten
in deinem Blut, in deinem Sinn
und sie des Sommers Glücke richten,
fegt doch die fetten Rosen hin. (*D*, 25)

Und gar nicht selten löst sich die Syntax völlig auf:

Licht ist von großen Sonnen, Licht ist Handeln,
in seiner Fülle nicht zu überstehn,
ich liebe auch den Flieder und die Mandeln
mehr in Verschleierung zur Blüte gehn. (*F*, 14)

Oder gar:

Eine ganze Woche, wo, des Himmels: „Wir Großisten“
(*A*, 24)

Eine besonders große und beachtenswerte Gruppe unter diesen syntaktischen Auflösungen bilden verblöse Substantivhäufungen. Etwa:

Doch du siehst im Ton nur die losen,
die Scherben, den Aschenflug –
ob Wein, ob Öl, ob Rosen,
ob Vase, Urne und Krug. (*F*, 5)

Oder, noch extremer:

Abblendungen: Fächertänze,
ein Schwarm, die Reiher sind blau,

Kolibris, Pazifikkranze
um die dunklen Stellen der Frau. (*D*, 21)

Durch Präpositionen lose aneinandergereiht:

Hände aus den Oststeppen,
blutig zertretenen längst —,
nur noch ihr Wälderlied
in den Regen hinein
an dunklen Tagen des Frühlings
den ewigen Steppen zu. (*StG*, 46)

Und die letzte Strophe eines Gedichts über Rembrandt sieht so aus:

Ah — Hulstkamp —
Wärmezentrum,
Farbenmittelpunkt,
mein Schattenbraun —
Bartstopffluidum um Herz und Auge —. (*T*, 72)

Benns Vorbehalt gegenüber dem Verbum ist allerdings nicht auf die letzte Phase seines Schaffens beschränkt. Schon in dem frühen Gedicht „Schädelstätten“ findet sich zum Beispiel der Vers:

Schädelstätten,
Begriffsmanie,
kein Zeitwort zu retten
noch Historie —. (*GG*, 123)

Und die schöpferische Sensitivität des Dichters dem Wort gegenüber gilt, nach einer Darstellung aus dem Jahre 1923, „ganz besonders dem Substantivum, weniger dem Adjektiv, kaum der verbalen Figur“ (*GP*, 224; auch *PL*, 24). Verblöse Strophen finden sich über das ganze Werk verstreut. Noch häufiger sind die Beispiele, in denen Verben nur in ihrer ungebeugten Form, also als Infinitive oder Participia, auftreten. Etwa:

stumm liegen,
die eigenen Felder sehn,
das ganze Rittergut,
besonders lange
auf Mohn verweilen,
dem unvergeßlichen,
weil er den Sommer trug —. (*F*, 6)

Oder:

Durch soviel Formen geschritten,
durch Ich und Wir und Du,
doch alles blieb erlitten
durch die ewige Frage: wozu? (*D*, 19)

Und noch krasser:

Nur noch flüchtig alles
Neuralgien morgens,
Halluzinationen abends
angelehnt an Trunk und Zigaretten
abgeschlossene Gene,
erstarrte Chromosomen,

noch etwas schwitzende Hüfte
 bei Boogie-Woogie,
 nach Heimkehr dann die Hose in den Bügel. (A, 28)

IV

Vergegenwärtigt man sich die Aufgabe des Verbums innerhalb des Sprachgefüges, so weist seine stiefmütterliche Behandlung durch Benn auf zwei wichtige Aspekte seiner Dichtung. Das Verbum verknüpft die durch Substantiva genannten und durch Adjektiva eventuell modifizierten Begriffe, es macht Aussagen über den Zustand oder die Tätigkeit der im Substantiv erfaßten Einheiten oder Kollektive. Als das aktive Satzelement par excellence ist das Verbum besonders Bedeutungsträger für Bewegungen, Veränderungen und Entwicklungen. Zweierlei ist daher ohne Verbum unmöglich: erstens (und ganz allgemein) logisch adequate Aussagen zu machen, zweitens (und im besonderen) Zustandsänderungen wiederzugeben. An keiner dieser beiden Funktionen ist jedoch der Lyriker Benn interessiert; er ist geradezu systematisch uninteressiert an ihnen und bezieht nicht selten eine polemische Stellung gegen sie: seine dichterische Welt ist meta-logisch und statisch. Sie ist meta-logisch insofern, als der Dichter seine Aufgabe nicht darin sieht, Aussagen zu machen, sondern Assoziationen auszulösen; sie ist statisch insofern, als er sich zu einer eleatischen Metaphysik bekennt, die allen Glauben an Entwicklung und Veränderung, zumindest für den künstlerisch erfassenswerten Bereich, konsequent ausschließt.

Benn selbst hat den meta-logischen Charakter seiner Verse immer wieder betont. „Das Wort des Lyrikers,“ heißt es etwa in dem Prosa-band *Ausdruckswelt*, „vertritt keine Idee, vertritt keinen Gedanken und kein Ideal, es ist Existenz an sich, Ausdruck, Miene, Hauch“ (Aus, 119). Aus dieser Konzeption des Wortes folgt eine dichterische Methode, die weite Bereiche bisher auch lyrisch verwerteten Sprachgebrauchs bewußt vernachlässigt, ja, preisgibt: „Nichts wird stofflich-psychologisch mehr verflochten, alles angeschlagen, nichts durchgeführt. Alles bleibt offen. Antisynthetik“ (DL, 200). Umgekehrt werden aber durch die damit verbundenen Konzentrierungen Sprachmöglichkeiten ausgenutzt, deren unmittelbare Wirkung im konventionellen *und* im traditionellen Sprachgebrauch verwässert wird und verloren geht. Denn, „Worte schlagen mehr an als die Nachricht und den Inhalt, sie sind einerseits Geist, haben aber andererseits das Wesenhafte und Zweideutige der Dinge der Natur“ (PL, 24). Wenn es das Ideal der Gebrauchssprache (wie auch das des wissenschaftlichen Sprachgebrauchs) ist, ganz Nachricht, ganz Inhalt, ganz Zeichen für logische Sachzusammenhänge zu werden, so kommt es dem Lyriker Benn darauf an, die suggestiven Kräfte, die in den Worten ruhn, frei zu machen; sein Anliegen ist nicht Mitteilung, sondern Ausdruck; das Wort ist ihm nicht Nachrichtenträger, sondern Evokationsformel; nicht seine Bedeutung entscheidet, sondern sein „Wallungswert“ (DL, 44; PL, 25). So kommt Benn zu seiner Formel vom „Verlöschen des Inhalts zugunsten der Expression.“⁷

Und von jenen entbindbaren Suggestivkräften erfahren wir noch bei Benn: „Wir werden uns damit abfinden müssen, daß Worte eine latente Existenz besitzen, die auf entsprechend Eingestellte als Zauber wirkt und sie befähigt, diesen Zauber weiterzugeben. Dies scheint mir das letzte Mysterium zu sein“ (PL, 27). Aber selbst wenn das Wesen dieser Kräfte ein Mysterium bleiben sollte – immerhin verdanken wir Benn noch den bemerkenswerten Hinweis, „Begriff als Querschnitt durch kondensierte Katastrophen“ – ihre sachgemäße Verwaltung, ihre Verbindung und Trennung, kurz, ihre Manipulation, ist, nach Benn, die Aufgabe des Lyrikers. Und das Gedicht wird so, ganz im Sinne Valéry's, zu einer komplexen Reizmaschine, „une sorte de machine à produire l'état poétique au moyen des mots.“⁸

IV

Der zweite Aspekt, auf den uns der verbarnte Stil der bennschen Lyrik weist, ist ihr statischer Charakter. Auch diese entwicklungsfeindliche Tendenz ist nicht auf das Alterswerk beschränkt. Schon in den *Gesammelten Schriften* von 1922 äußert sich Benn zur Entwicklung, „der proletarischsten Idee des Abendlands“ (GP, 127), folgendermaßen: „Es wird nichts und es entwickelt sich nichts, die Kategorie, in der der Kosmos offenbart wird, ist die Kategorie der Stagnation“ (GS, 211). Auf denselben Satz stößt man auch im Band *Gesammelte Prosa* von 1928 (S. 218), nur ist hier, bezeichnenderweise, das Wort „Stagnation“ ersetzt durch „Halluzination.“ Und der gleiche Gedanke, wieder mit einer bemerkenswerten Variante, ist auch im Spätwerk *Der Ptolemäer*, 1949, zu finden (S. 51): „Alles kommt immer wieder, sie [die Natur] beginnt an keiner Stelle und endet an keinem Punkt. Auch verwandelt sie nichts, es sei denn, daß Ausdrücken schon verwandeln bedeutet.“

Der Begriff des Statischen gehört zu den umstrittensten im Werk Bennis und hat besonders aus Anlaß der Veröffentlichung *Statischer Gedichte* (1949) die widersprechendsten Auslegungen erfahren. Noch im Jahre 1935 konnte Werner Milch schreiben: „Benn wendet sich aus seiner Lehre vom unaufhörlichen Verwandeln gegen alles Statische: Statik ist falsch, weil ja doch alles wechselt.“⁹ Obwohl eine solche Ansicht durch die Veröffentlichung des genannten Bandes überholt erscheinen muß, weist sie doch ihrerseits auf die Gewaltsamkeit von Beda Allemanns späterer Interpretation, derzufolge „Statische Gedichte . . . nicht eine bestimmte Subspezies von Gedichten [seien], neben der dann noch andere Abarten, un- oder überstatische, vielleicht etwa dynamische Gedichte möglich wären.“¹⁰ Denn wenn es auch richtig ist, daß das Adjektiv „statisch“ auf das Wesen des Gedichts und des Dichterischen selbst weist – besonders im Sinne Bennis –, so ist doch damit keinesfalls sichergestellt, daß mit der Verbindung der beiden Begriffe ein bloßer Pleonasmus beabsichtigt wurde. Einer ähnlichen unerlaubten Reduktion macht sich Hans Tietgens schuldig, wenn er Statik und Metaphysik kurzerhand gleichsetzt: „Statik, welchen Begriff Benn an Stelle

des vielfältig zu verstehenden Terminus ‚Metaphysik‘ setzt.“¹¹ Benns Bekenntnis zu einer „Statischen Metaphysik“ (*Pt*, 51-57) unterstützt diese Gleichsetzung keineswegs, es widerlegt sie. Mit der bloßen Feststellung eines in dieser Form paradox erscheinenden Sachverhaltes begnügt sich Johannes Klein, wenn er richtig bemerkt, Benn bevorzuge „in auffälliger Weise das Hauptwort. . . . Dort, wo alles in Bewegung und gesetzlos geworden scheint, tritt gerade die Wortform hervor, die das Gültige, Bleibende bezeichnen will.“¹²

Dagegen scheinen uns Clemens Heselhaus und Helmut M. Braem der Lage gerechter zu werden, wenn sie in Benns *Statischen Gedichten* Beispiele für „reine Lyrik“ (*poésie pure*) sehen, Beispiele, die neben vom Dichter ebenfalls gepflegten „unreinen,“ das heißt tendenzbehafteten Gedichten stehen und in denen sich das dichterische Ich „über die erdgeschichtliche Erfahrung stellt und in einem geistigen statischen Raum die Öde dieser Welt überwindet,“¹³ bzw. in denen „die tiefe Unwirklichkeit der Welt vor dem Geist lyrisch-rhythmisches Ereignis wird.“¹⁴

Denn der metaphysische Ursprung für Benns Apotheose des Statischen wird in seinem Ressentiment gegen die fortschrittsgläubige Geschichtsauffassung des neunzehnten Jahrhunderts gesucht werden müssen. Auf den verbreiteten Geschichtsoptimismus des naturwissenschaftlichen Zeitalters reagiert Benn – unter gewissen Anklängen an existentialistische Gedankengänge – durch zwei radikale Antithesen. In Hinblick auf die geschichtliche, also dynamische Welt verkündet er einen Pessimismus, dessen Universalität ihm den Ruf eines Nihilisten eingebracht hat. Ergänzt wird diese Abwertung der geschichtlichen Welt jedoch durch die Absolutsetzung eines statischen Bereichs, in dem „nichts geschieht und alles stillsteht“ (*Pt*, 234). Dieser Bereich ist der geistige Raum, an dem die Kunst teilhat, oder den sie wohl überhaupt erst errichtet: Aufstieg und Untergang, Sieg und Niederlage, Entwicklung und Verfall gehören ihm nicht an; Zeit und Geschichte sind für ihn aufgehoben; Vollkommenheit der individuellen ästhetischen Gestalt – Gedicht, Statue, Sonate – ist die einzige anwendbare Kategorie. In diesem Sinn ist es auch zu verstehen, wenn Benn schreibt, für den Dichter „ . . . gibt es keine Vergangenheit und keine Zukunft, das sind ja bürgerlich-kommerzielle Vorstellungen. . . . In jedem Satz muß alles stehen, er kann sich auf nichts außerhalb seiner selbst mehr beziehen, es gibt ja keinen Anfang und es gibt ja kein Ende, das wären ja Raum-Zeitvorstellungen aus einer anderen chaotischen Welt“ (*Br*, 127).

Diesen statischen, geistigen Raum der Kunst sucht Benn, in betonter Opposition zur historischen Welt, durch sachentsprechende Mittel aufzuführen – und die Vernachlässigung des Verbums zugunsten des Substantivs in seiner Sprache erweist sich somit als bloße Folge seiner umfassenderen Bevorzugung substantivisch erfaßbarer, also statischer Seinsbereiche gegenüber verbal erfaßbaren, dynamischen. Denn nicht um Entwicklungen geht es dem Dichter, sondern um Zustände; nicht

um Aktionen, sondern um Perspektiven.¹⁵ Eine Analyse dieser Zustände und Perspektiven muß einer anderen Arbeit vorbehalten bleiben. Benns Technik statischer Montage aber stellt sich uns als die letzte sprachliche Konsequenz einer Auffassung vom Künstler dar, die unter dem Namen „a-historischer Ästhetizismus“ geschichtlich zu werden verspricht.

¹ *Doppelleben*, 2. Aufl., (Wiesbaden: Limes V., 1952), S. 201 et passim.

² Dieselbe Dreiteilung erscheint auch Michael Hamburger zweckmäßiger zur Charakterisierung des Expressionismus überhaupt. Vgl. *Reason and Energy* (London, 1957), S. 235. H. E. Jacob und im Anschluß an ihn Fritz Martini unterscheiden schon für die Zeitspanne von 1910 bis 1923 vier Epochen des Expressionismus. Vgl. *Verse der Lebenden* (Berlin, 1924) bzw. *Was war Expressionismus? Deutung und Auswahl seiner Lyrik* (Urach, 1948), S. 13.

³ *Die Gesammelten Schriften*, 2. Aufl. (Berlin: E. Reiß V., 1922), S. 211.

⁴ Wie rasch sich dieses come-back vollzog, zeigt unter anderem die Tatsache, daß Fritz Martinis oben genannte Arbeit aus dem Jahre 1948 (vgl. Anmerkung Nr. 2), die „das Ganze der Bewegung, soweit sie Dichtung bedeutete,“ erfassen will, den Namen des Dichters nur einmal, als Beispiel eines „zynisch gereizten Skeptizismus,“ erwähnt (S. 170).

⁵ Zum Teil im Anschluß an Edgar Lohners *Gottfried Benn Bibliographie 1912-1956* (Wiesbaden: Limes V., 1958) bedienen wir uns für die Veröffentlichungen Benns (soweit nicht anders vermerkt sämtlich im Limes Verlag, Wiesbaden, erschienen) folgender Abkürzungen: A = *Après lude*, 1955; Aus = *Ausdruckswelt*, 1954; ² Br = *Ausgewählte Briefe*, 1957; D = *Destillationen*, 1953; DAM = *Drei alte Männer*, 1955; ² DL = *Doppelleben*, 1955; ² FPR = *Frühe Prosa und Reden*, 1950; F = *Fragmente*, 1951; GG = *Gesammelte Gedichte*, Verlag die Schmiede, 1927; GesG = *Gesammelte Gedichte*, 1956; GP = *Gesammelte Prosa*, Kiepenheuer V., 1928; GS = *Die Gesammelten Schriften*, E. Reiß V., 1922; ² PL = *Probleme der Lyrik*, 1956; ⁴ Pt = *Der Ptolemäer*, 1956; ² PrT = *Primäre Tage*, 1958; Stg = *Statische Gedichte*, Arche V., 1949; StHV = *Die Stimme hinter dem Vorhang*, 1957; ³ T = *Trunkene Flut*, 1952.

⁶ „Versuche über Prosa und Poesie; Zu Gottfried Benns frühen Publikationen“ (Einleitung zu FPR, 1950), S. 12.

⁷ *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts; Von den Wegbereitern zum Dada*. Eingeleitet von Gottfried Benn (Wiesbaden: Limes V., 1955), S. 12.

⁸ Paul Valéry, „Poésie et Pensée Abstraite,“ *Oeuvres I* (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1957), S. 1337.

⁹ „Das Nichts und die Form,“ *Preußische Jahrbücher* (Juni 1935), S. 267.

¹⁰ „Statische Gedichte,“ *Merkur*, Heft 99 (Mai 1956), S. 402-413.

¹¹ „Gottfried Benn,“ *Welt und Wort*, 6. Jg., Nr. 1 (Jan. 1951), S. 4.

¹² Johannes Klein, *Geschichte der deutschen Lyrik* (Wiesbaden, 1957), S. 852.

¹³ „Die deutsche Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts,“ in *Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert*, Hsg. H. Friedmann und O. Mann (Heidelberg, 1954), S. 181.

¹⁴ „1945-1953“ (wie unter Nr. 13), S. 441.

¹⁵ Vgl. dazu auch Max Bense (wie unter Nr. 6), S. 33. Dieter Wellershoffs ausgezeichnete Studie, *Gottfried Benn, Phänotyp dieser Stunde* (Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1958), die erst nach Beendigung der vorliegenden Arbeit eingesehen werden konnte, betont den anti-historischen Affekt als Ursprung für den Begriff der Statik: „Die Statik der Kunstwerke ist der verklärte Gegensatz des sinnlosen Prozesses fortwährender Verwandlung, der Leben und Geschichte heißt. . . . Die autonomen, abgeschlossenen, in sich ruhenden Gebilde sind das Gestalt gewordene Ohne-mich“ (S. 234/5), übersieht dabei jedoch, daß der Begriff auch als Stilprinzip Benns, also auf rein sprachlicher Ebene, sinnvoll nachgewiesen werden kann.

THE LANGUAGE LABORATORY: WHAT TO BUY *

R-M. S. HEFFNER
University of Wisconsin

Some people whose output impedance is notably less than it should be, and who have just found out about Skinner and the language laboratory, are rushing into print with speeches and press releases to the effect that it is no longer necessary to worry about the shortage of language teachers and indeed that the day is not far off when we shall not need teachers at all. Other only slightly less informed persons, some of them in high positions, greet the language laboratory as a device which will relieve the language teachers of the "mechanical" part of his task and free him for more noble endeavor.

Now my topic is: "The Language Laboratory: What to Buy," and I wish to say first of all that if you entertain either of the delusions just mentioned, don't buy anything! The introduction of a language laboratory into a school or college imposes a very considerable additional burden upon the people responsible for language instruction. Without the unremitting and dedicated labor of some one or more teachers of high intelligence and valid class-room experience the language laboratory will almost inevitably become what one of my most respected colleagues calls "a ghastly curse."

On the other hand, intelligent and informed planning and programming can make the language laboratory a very useful tool in language instruction. There is no doubt that it can be used to improve the results achieved by first-class teachers, if first-class teachers use it thoughtfully. It can leaven the instruction of less gifted teachers, but it is not a substitute for anything. It is an addition to the means of instruction, just as the blackboard, the lantern slide, and the film strip have been additions to the means of instruction. Unless you are willing to add to your budgets and to your load both for planning and programming and for supervision, maintenance, and repair you ought not to buy a laboratory.

It is impossible to talk about "What to buy" without reference to the use of the language laboratory, and there is no valid experimental data on that subject. What I have to say is, therefore, what I think. My right to an opinion rests on five years actual experience with the use of a language laboratory and a great many more years first-hand experience with elementary language teaching.

Minimal Installations

A number of distributors are offering what I shall call minimal installations. These are designed to permit students to listen through ear-phones to a tape recorder, to speak into a microphone and to hear themselves doing so through an amplifier and a set of head-phones, but

* Read before the Language Laboratory Conference held at the University of Wisconsin, Madison, May 5-7, 1960.

not to make any recording of their speech. It is claimed that this procedure makes it possible for each student, simultaneously with the others, to respond to stimulation from the master tape or from the teacher, speaking through a microphone. The same response is possible, of course, through choral drill. However, it is claimed that the student hears himself "differently" through the head-phone-amplifier-microphone circuit than he does without it, and that this difference is worth-while. The fact remains, however, that with this arrangement the student still hears himself by bone conduction and that if he is to hear himself as others hear him this bone conduction has to be eliminated and the motor innervations of speech subordinated. A student needs to listen to himself as his performance is reproduced by a tape recorder, and these minimal installations do not provide for this.

Now, if you have to buy one of these installations, I urge you to be sure of three things. First, that the microphones and head-phones are compatible with a more complete installation which you may wish to buy later. Second, that the booths, if any, are adequate and suitable for the later addition of more complete apparatus. Third, that the non-usable items, notably the student amplifiers, shall have some turn-in value. You need to see to this in the contract you make with the people who sell you this installation.

Incidentally, I suggest that you insist in any contract you make with the sellers of laboratory equipment that they agree to remove their product from the premises without cost to the school if, upon installation and testing, it is found not to measure up to specifications. It is up to you to be careful about your specifications, and that is what I am going to talk about.

Booths

Any language laboratory worth the name involves the installation of booths in which each student can be more or less fully isolated from his neighbors. The purpose of this isolation is acoustic. It is very desirable to keep as much extraneous noise as possible off the tapes and out of the ears of each student. Also, if the booths are adequate, it is possible to get along with considerably less extensive sound conditioning of the entire laboratory room than is otherwise necessary. First-class installations have extensive acoustic treatment of walls and ceilings. This is desirable for optimum results, but it can be reduced or even dispensed with under a good many different room conditions, if the booths are good enough.

There is no agreement about the characteristics of an adequate booth. Some people think you waste most of the money you spend on booths. They claim that the head-phones cut off enough of the sound from the student's ears to render the booths of little value. The answer to this is that the head-phones, even with enormous pads, do not cut off any sound from an open microphone, and what goes into the microphone goes onto the tape and into the ears. Thirty students

speaking at the same time make quite a bit of noise, and without adequate booths a great deal of this noise gets onto each tape.

You need booths, and if you can see a student in his booth, the booth is inadequate acoustically.

Basic Electronic Equipment

Let us now suppose that you decide upon an installation which will put a tape recorder at the disposal of each student. This arrangement will involve a microphone, a tape recorder, and a set of head-phones for each position. No installation is any better than the weakest link in this chain.

Microphones

There are two types of microphones suitable for language laboratory use: the crystal or ceramic type and the dynamic type. The crystal and ceramic microphones are cheaper than the dynamic microphones. Good crystal mikes list at around \$45 with a net price of around \$27. Most crystal mikes are low-cost and inferior, with a net price around \$10. Low-priced dynamic microphones of reasonably good quality can be had for list prices of \$80 to \$50, or net \$50 to \$32.

There is no easy way to measure the performance of a microphone. The practical thing to do is to have someone who knows good sound when he hears it check the output of the microphone in question when it is fed into a known high-fidelity reproducing system. Ask your local radio engineer to help you with advice on this point. Producers can and do offer specifications. They state frequency range. They also state the sensitivity, which is of no interest to you at all, and the impedance, which you can leave to the installer. Now frequency range is important, but no more so than distortion. Most crystal microphones have considerable distortion, but the better ones are good up to about 5,000 cycles, after which they fall off considerably. Ceramics are about the same as crystals, although they are less subject to damage from humidity or rough handling. We have used crystals in our Wisconsin climate with no maintenance trouble, but they are inferior instruments.

There is no agreement among laboratory people as to the minimum characteristics acceptable for the microphones in the students' booths. On the other hand, there is not the slightest doubt that in order to put onto your tapes the differences which distinguish between English *six* and *fix*, or which mark the difference distinguishing *shin*, *thin*, *fin*, and *sin*, it is necessary to record acoustic energy up to at least 7,500, preferably to 8,000 cycles. On the other end of the scale, you need to go down a bit below the lowest fundamental you are apt to encounter. Probably the lowest pitch in question would be around 80 cycles per second. In the main, male voices do not go much below 100 cycles. But this low part of the range is particularly important for Chinese tones, and your master microphone should go at least as low as 75 cycles per second. A moderately good dynamic mike will do this without serious distortion; it takes a very good crystal mike to compete.

For booth use I would choose a dynamic microphone at a price of around \$60 list or \$35 net, if I could, but we have had to settle for a good deal less than this so far. For master recording we have a better microphone. If you have a chance to try a microphone, see what it does to the initial consonants of *shin*, *thin*, *fin*, and *sin*.

Head-Phones

The other end of the system is the head-phone. Here no compromise with quality is tolerable. The student must be able to hear clearly the sibilants involved in such phrases as *Ich heie Fisch!* Or *Fix the sixth one, please*, as these come to his ears from the master tape. To do this the phones must reproduce without important distortion frequencies from 75 to 8,000 cycles per second, minimum. Two kinds of phones will do this: the better crystal phones, costing around \$25 net, and the moving coil dynamic phones, costing around \$30 net. This is expensive equipment, but there is no excuse for buying a good recorder and then playing its output through cheap magnetic or crystal phones which cut off at around five or six thousand cycles. You need to be vigilant to prevent this from happening to you, for this is a spot where the contractor or the package deal people will try to save money. You must specify good phones which will reproduce with good fidelity frequencies from 75 to 8,000 cycles. We are getting good sound from a better grade of crystal phones.

The Tape Recorder

If the microphone and the head-phone constitute the two ends of the system, the heart of it is in between. This is the tape recorder.

There are two possibilities in the purchase of the tape recorder. Either you can buy something a dealer has "adapted" to meet his ideas of a complete laboratory installation, or you can buy a standard machine of known performance, and have the installer modify it to suit your specifications. We have thus far taken the latter course.

I shall divide what I have to say about recorders into three topics: 1) the tape transport mechanism, 2) the heads, and 3) the amplifiers.

Tape Transport

The business of the tape deck, or tape transport mechanism, is to move the tape past the erasing, recording, and reproducing heads and to return the tape to the original reel for replay. This machinery must be rugged and durable. It should be standard size to take 7 inch reels with 2¼ inch hubs. It should provide a constant tape speed forward past the heads. A deviation of more than 2 per cent from constant speed is not acceptable. The movement forward must also be free from spurts, which produce "flutter," and from slower changes of speed, which produce "wow." Not more than 0.2 percent "wow" is tolerable.

The tape speed should be 7½ inches per second. Good decks offer this; some decks being offered to language laboratory buyers offer only 3¾ inch speed. These are sold with the assurance that one can put

two hours of recording on a single reel of tape. This is true, but it is useless in laboratory practice. None of our tapes has more than 30 minutes of recording on it. The faster tape is better also when it becomes necessary to splice it. If you lose an inch of tape at a splice this is considerably more important at $3\frac{3}{4}$ inch per second than it is at twice that speed. Also, the faster the tape speed, the lower the distortion at the heads is likely to be. Studio recording is done at 15 or 30 inches per second.

The rewinding of tape is more or less of a nuisance, any way it is done. Tape surface is very abrasive, and if rewound across the tape heads at high speed, it will very quickly ruin them. Either the tape has to be removed from the heads, rewound, and the machine re-threaded, or there has to be built into the deck a device for withdrawing the tape from contact with the heads during the rewinding phase of the operation. Good machines now have this feature, and I should insist on it.

Our normal procedure in the laboratory involves the playing of a master recording of drill exercises to all of the booths in the room. Each student records from the master line, and in the pauses he records his own work on his own tape. Then he rewinds and listens to what has been put on his tape by the teacher and by himself. This operation is greatly facilitated by having a revolution counter on the tape deck which tells the student at what point he began to record and thus how far he needs to rewind in order to hear the portion of the tape in which he is interested.

The Heads

Heads differ in quality, and about the only way you can be sure you are getting good ones is to buy standard equipment. Heads differ in type. Monophonic machines now have half-track single channel heads, as a rule. This means that the recording and reproducing are confined to one half the width of the tape. Stereophonic machines have dual channels, or two half-tracks one above the other.

The heads have three functions: erase, record, and reproduce. These functions are performed magnetically through vertical gaps in the bodies of the heads over which the tape is drawn. The best commercial machines have two separate head bodies, one for erasure, and one for recording and reproduction. Studio machines have three heads, one for each function. Commercial machines sometimes combine all three functions into a single head body, which has to have two gaps. We have been using machines of this kind in one of our tape rooms with satisfactory results.

The Amplifiers

The quality of the recording on the tape and the quality of the sound heard in the head-phones depends largely on the quality of the amplifiers. There are two amplifiers for monophonic use and four

for stereophonic use. Specifications offered for these instruments usually concern the reproduction side only and state the frequency range, the harmonic and intermodulation distortion, and the power output.

There are two kinds of amplifiers available: the vacuum tube and the transistor amplifiers. A vacuum tube amplifier can be built to do anything you ask of it. I do not know much about the transistor amplifiers being offered you.

I do know that there is a difficult problem of distortion involved in feeding a crystal microphone into the input stage of a transistor amplifier. A dynamic microphone should be used with this kind of amplifier. There are also difficulties in the power output circuits of transistor amplifiers and particularly in the bias. Satisfactory transistor amplifiers can of course be built, but they are costly, and economy here means poor sound.

Now this sounds technical. Most of us need technical help in this field. In view of the amount of money involved I think it is only reasonable to pay to get good advice from trained people. However, there is one irrefutable test for all sound reproducing systems, and you can apply it. This is the listening test. Listen to the output of any installation you contemplate buying. And don't listen to your own voice. Make the demonstrator record something himself, and listen to him "live" and as he is reproduced. Have other people in whose judgment you trust listen also, and simply refuse to buy anything that does not sound live and natural. If what you hear sounds like a telephone conversation, it is not nearly good enough.

The Installation

The type of installation you buy ought to be determined by the kind of use you mean to make of it. In any event you will wish a good deal of flexibility. First of all, make the installation at least two machines larger than any class you plan to put into it.

One basic type of operation in the language laboratory is the playing of a master recording from the teacher's position to the tape machine of each student in his booth. This requires a line of transmission from a master console to each machine in the booths. Since our booths are arranged in rows of four or five booths each, we find it desirable to bring the line into a jack box on the side of the aisle booth of each row, and to put a line switch there which permits us to break the line at that point. This isolates from the master machine any machines beyond this switch on the line.

We also find it desirable at times to operate each row of booths independently of the others. This means that each machine in the booths must be capable of serving as the master machine for that row, or indeed for the entire room. Given two or three watts of power in the output of each machine and proper impedance matching, this can be done by merely putting the output of any machine into the line by means of a jumper cord and cutting the input of that one machine

off the line by means of a switch. We bring the output of each machine to a jack box beside the line box on the aisle wall of each row of booths. We can monitor each machine by inserting a phone plug into the output jack of that machine on the aisle, or we can use the output of the machine to drive others as just described. The difficult part of this arrangement is in the specification as to impedance matching and cross talk. We simply say that the output from any machine must be available to our head-phones and to the line to drive any or all other machines in the room, and that the impedance of the line shall match the impedance of the output from each machine.

Of course this does not give us complete flexibility for library use of our facilities. The number of different tapes we can play at one time is limited to the number of rows of booths in the room, but in each such row, one, two, or three students can record on their own machines at will without affecting the master tape being played for them on the machine serving as master for that row. We could increase this considerably by bringing the input of each machine to a jack on the side of the end booth.

If you wish to go beyond this degree of flexibility for the individual use of tapes, you will need more expensive equipment. The kind of installation which permits "each student to work at his own speed" requires the isolation of each student and his machine from the room line and the complete self-containment of master recording and student recording. This can be achieved by the use of stereophonic machines, properly adapted to the problem. The wiring of the laboratory for this kind of individual use can be combined with wiring for class group use with recording from a line from a master console. This two-fold use is very desirable, and since wire is the cheapest part of the laboratory materials, I should insist that the circuits be planned to meet both kinds of use.

Stereo, or dual channel machines will cost about 45 percent more than monophonic machines, because they have twice as many amplifiers. And they have to be modified for laboratory use.

The first modification of dual channel machines has to do with their output. This must be made monophonic to the line and to the head phones. There is no difficulty here.

The second modification has to permit the use of one channel for recording while the other is being used for reproduction. There is no difficulty here either, unless you insist that the student shall be unable to erase the material on the channel which is used for reproducing the master recording.

It is easy to bring the controls of the booth recorder to a selector switch which will permit the three required operations. One position will permit the booth recorder to record from the room line and master recorder, while the student is recording on the other channel from his microphone. A second position of the selector switch can allow the

student to play back both channels simultaneously, thus hearing the master recording and his own responses. A third position of the selector switch, and this is the crucial modification, can permit the student to listen to the master recording on one channel while he records at will on the other channel. The student will not erase the master recording in this operation, but if he sets his selector switch at the wrong position he *can* erase it. It is in the efforts to prevent this that complications have set in.

One attempt to preserve the master recording inviolate has been to remove the erasure circuit from one channel. Given a virgin tape, this kind of machine can record in each booth a copy of the master recording on one channel while the student is recording his responses to it on the other channel. Then he can listen to the whole business, or he can rewind and re-record any part of the exercise he, or his teacher, thinks needs re-working. And he cannot erase what is on the master channel. The trouble is: neither can anyone else erase it without a lot of time-consuming nuisance work. (Don't let yourself in for bulk erasure.)

Another attempt to preserve the master recording inviolate has been to remove both the erasure and the recording circuits from one channel and to leave there only the reproducing circuit. This makes a cheaper machine, since one recording amplifier can be eliminated. However, this system requires the use of pre-recorded tapes on each machine and is hardly suitable for a class of thirty each hour of the day. The job of pre-recording is colossal, and the job of erasure is a major nuisance. For library use of one or two tapes per session this is not impossible. But storage problems can become difficult.

It is our practice to store only master tapes. We make two such tapes for each exercise and keep one of them available to the students in the laboratory for library use. We do not change the tapes on the students' machines, but leave the same tape there for everyone to use.

In my opinion it is unwise to accept stereo machines from which any of their facilities have been removed. I should insist on the control of these facilities through a selector switch to do the job as I have outlined it. I would take my chances on the student's accidentally erasing something he should not erase. I would not give him the only master tape I had, but if he has an accident with a copy, it is not too difficult to replace it.

Tapes and Cartridges

Some people have a lot of trouble with tape breakage. Two developments have been made in the attempt to alleviate this misery. One is the unbreakable, or nearly unbreakable polyester tape; the other is the tape cartridge.

Some laboratory people like the polyester, stretchable tape better than the standard acetate tape. It is harder to break. Others dislike this tape, because it does stretch and it can be twisted. Stretched or

twisted portions have to be abandoned. If you break a tape, you need lose very little of it; if you stretch a foot or so of tape, you lose that much.

The cartridge method of handling tape has many attractive features, even to those of us who are not afraid of a tape reel. Currently there are two types of cartridges: the hub-to-hub cartridge, and the endless loop cartridge. The endless loop is used by at least one important laboratory system and it is used in the teaching machine experiments at Michigan. I have no first hand experience with it, but after listening to friends who have, and after reading the manual furnished by the maker, I am sure I should hesitate to try to load one of these loop cartridges. One can, however, buy the cartridges with tape in them. They come in various lengths, and the installation in question furnishes three-minute loops, unless otherwise instructed. It is impossible to rewind these loops: once you start one, you have to run it clear around, though you can start and stop at will. Some people like these loops, but I should have to learn to like having the length of my exercise determined by the length of tape available to me. Also there has to be a cartridge for each machine and for each different length of tape. You have to use several different lesson masters in the course of a class period with these machines, and if you wish to change the length of one of these masters, you have to change every cartridge in the room. In spite of this, people who have them like them.

The newer hub-to-hub cartridges appear to be one answer to this inflexibility of the loop as well as to the tape breakage problem. They can be recorded, rewound, and re-recorded at will. I have no information as to the durability of these cartridges or of the decks which use them. Also, I have not yet seen one of these decks with the selector switching facilities we need, but there is no good reason why you cannot get this if you specify it.

What I have said thus far contemplates the presence of a tape recorder in each booth. Many high school people think this is not desirable, and it is possible to arrange to have all of the recorders in an instrument rack or cabinet away from the students, if this is desired. This is hardly feasible with vacuum tube amplifiers and standard tape reel decks, but it can be done with transistor amplifiers and cartridge tapes. Just don't forget about quality of sound in your desire to get the recorders away from the booths.

One system which puts no recorders in the booths is the system designed with the advice of Professor William N. Locke of the Massachusetts Institute of Technology. This is the system that uses the tape loop cartridges just mentioned. I know some people who use it and like it. There are, however, problems of pre-recording in addition to other matters I have mentioned, and I should very much prefer an installation with hub-to-hub cartridges, transistor amplifiers, and rea-

sonable circuitry for flexibility of use, always provided we can get good sound out of these amplifiers.

Consoles

Now a word about about the "teacher's desk." Some companies are offering teacher's consoles that resemble the control room of a broadcasting station. I fail to see the need for this. If you prepare your lesson tapes well, all that is of any use at the console is a tape recorder, with its output fed into the room line, and a microphone with facilities for speaking into the line from the console. We use this microphone very little.

Many package-deal people make a lot of the possibility they provide for the teacher to throw a switch and thus to speak directly to any student in the room, in order to make corrections or to offer suggestions to this student. Clearly, in any classroom exercise in which all participate, this kind of interruption causes the student to miss whatever portion of the master tape may run by while this colloquy is going on. I regard this as wholly detrimental. In an individual library use there may be occasion for the teacher to correct a student, but I'd a lot rather do that without benefit of electronics.

For the purpose of monitoring the work of students who are doing a classroom tape assignment we use the output jacks from the machines on the aisle walls of our booths. A teacher can observe and note anything that needs correction and, if the trouble is general, he can stop the master tape, make the correction to the whole class, and proceed. We rarely do this. We try to make our master tapes carefully enough to avoid the necessity of interrupting them. Also we prefer to discuss errors on the following day in the classroom, where some of those whom we did not monitor on that particular point may well enough need the same correction as the individual we did observe.

Any way you fix it, you can only monitor one student at a time, and I prefer to be moving around the room rather than to be tied to a box full of switches. The electronics people like these boxes because they are expensive and because they can be wired in the shop rather than at your school. Then, there is a certain kind of chap who gets satisfaction out of throwing switches, and for him this central switching facility has a sales appeal.

Preparing Master Tapes

Let me stop now with a final word about the preparation of master tapes. You should provide a separate room with facilities for recording your master tapes. You need two recorders so connected that you can make two tapes at one time. The room should be acoustically treated, comfortable, and large enough to accommodate two or three people at least. It is not a bad idea to have it larger than this and to use part of it for the maintenance and repair of machines, although this function can be separately housed with advantage to all concerned. For the

preparation of master tapes you should have a dynamic microphone of good quality and tape recorders of better than average quality. You can get along with less, but you should try to get the best equipment you can for this operation.

* * * * *

I know better than anyone here, how much I have left unsaid. The situation as to language laboratory equipment is changing almost daily. What is true today of a given product may be made irrelevant by changes introduced tomorrow. You can be sure that you will not get more than your money's worth, if you buy, and you need to be vigilant if you are not to get much less. No laboratory at all is better than a poor one; a couple of good tape recorders for class room listening are worth more than a roomful of cheap microphones and headphones.

Certainly the most important thing I can say to you today is this: regardless of what kind of installation you buy, the vitally important and really difficult part of the teaching process is what goes onto your master tapes. For success you have to think long and hard. No one ever saw a language text that suited anyone but its author; it is short-sighted to expect to be able to buy pre-recorded tapes you can use without wincing.



THE CHICAGO FOLKLORE PRIZE

The Chicago Folklore Prize was established by the International Folklore Association and is awarded annually by the University of Chicago for an important contribution to the study of folklore. Students, candidates for higher degrees, and established scholars may compete for the Prize. The contribution may be a monograph, thesis, essay, article, or a collection of materials. No restriction is placed on the contestant's choice of topic or selection of material: the term "folklore" is here used in its broadest sense (e.g., American, European, etc., folklore; anthropological, literary, religious, etc., folklore).

It is permissible to submit material which has appeared in print, if such material is submitted within one year from the time of publication. Sufficient postage should be included if the contestant wishes to have his material returned. The successful contestant will be asked to donate his entry, if it is already printed, to the University of Chicago library; if the award goes to an entry submitted in typed form, the author is likewise requested to send a copy to the University of Chicago library if it later appears in published form.

Entries must be submitted before *April 15, 1961* to the *Chairman of the Department of Germanic Languages and Literatures*, The University of Chicago, 1050 East 59th Street, Chicago 37, Illinois. The Chicago Folklore Prize provides a cash award of about \$50.00. The recipient's name is published in the Convocation Statement in June.

The prize was awarded in 1960 to Professor Charles W. Dunn of the English department at New York University for his book, *The Foundling and the Werewolf* (Toronto: University of Toronto Press, 1960).

ÖDÖN VON HORVATH: A CHILD OF OUR TIME

ULRICH WEISSTEIN
Indiana University

I.

At a time when Friedrich Dürrenmatt makes hay with his neo-Brechtian *Besuch der alten Dame* and Max Frisch reaps applause for his pseudo-Beckettian playlet *Die Brandstifter*, one can only marvel at the conspicuous neglect of Ödön von Horvath whom, twenty years ago, Stefan Zweig regarded as the "most gifted writer of the younger generation,"¹ and of whose tragically foreshortened career Franz Theodor Csokor says that "seit Georg Büchner kein so verheißungsvoller Aufbruch durch ein jähes Ende abgeschnitten wurde."² This is the same writer on whom in 1931 Carl Zuckmayer bestowed the much coveted *Kleist-Preis*, justifying his choice by designating Horvath as "die stärkste Begabung unter den jüngeren Dramatikern und darüber hinaus den hellsten Kopf und die prägnanteste Persönlichkeit."³ Franz Werfel joined the chorus of prominent eulogists when praising Horvath's novels *Jugend ohne Gott* and *Ein Kind unserer Zeit*, not for their artistic perfection but on account of the "einmalige unverbrauchte Art, wie ein fast voraussetzungsloser Mensch zum Grauen vor der Gegenwart und zur religiöser Schuldkenntnis der absoluten Lieblosigkeit erwacht." "Diese Werke," Werfel continues, "sind noch Stufen. Aber sie führen sehr hoch. Wenn man sie erstiegen hat, ermißt man die Größe des Verlustes."⁴

But who was this Hungarian author writing in German who merited such high praise on the part of some of Germany's most prominent authors? Since he is practically unknown outside of Europe, I feel justified in presenting a biographical sketch along with the intended brief critical description of his oeuvre.⁵ Ödön von Horvath was born in the city of Fiume — which then belonged to the Austro-Hungarian monarchy — on December 9, 1901. His father was a diplomat who was also attached to the embassies in Belgrade and Munich, in which latter city Ödön spent the most formative years of his life. And it was in Munich's famed *Simplicissimus* that he later published the first fruits of his pen.

After a brief sojourn in Murnau, a scenic hamlet between Munich and Garmisch, Horvath moved to Berlin, Germany's theatrical capital, where most of his early plays were first performed between 1929 and 1931.⁶ It was the cumulative effect of four of these — *Die Bergbahn*; *Sladek, der schwarze Reichswehrmann*; *Italienische Nacht*; and *Geschichten aus dem Wiener Wald* — which led to his being awarded the *Kleist-Preis*. Compromised by his political sympathies and aversions (Horvath was both an anti-Fascist and a foe of bourgeois complacency), he was forced to leave Germany immediately upon Adolf Hitler's rise to power.⁷ He fled first to Vienna and then to Henndorf near Salzburg, where he became a neighbor of the Zuckmayers. Embittered by

the *Anschluß* of 1938, he went to Budapest and thence to Amsterdam, where his publisher Albert de Lange was then residing. Shortly after his arrival in Paris, where he had gone to discuss plans for a film version of *Jugend ohne Gott* with director Robert Siodmak, Horvath was accidentally killed by a falling branch as he walked along the *Champs Élysées* on June 1, 1938.

Horvath's death ironically confirmed the role which he had assigned to chance in the majority of his works. The irony is heightened by the fact that, prior to his trip, Horvath had been apprised by a soothsayer that the most thrilling experience of his life was awaiting him in the French capital. Horvath's literary friends have offered conflicting versions of the circumstances surrounding his death. Thus, as is sometimes the case with artists of great promise whose life ends prematurely, an aura of legend has already begun to form around his biography.⁸

Horvath's failure to achieve international reputation in his lifetime was reflected in a notice from *Le Figaro*, where his death is indifferently reported as that of a Hungarian exile unable to follow fellow pedestrians into safety.⁹ But with the translation of *Jugend ohne Gott* into the principal European languages Horvath's message began to be regarded as a signal light in the spiritual darkness that was about to descend on the continent. However, before Horvath's fame could sufficiently deepen to assure him a permanent place in contemporary literature, the global war put a sudden stop to cultural activities. And when the fighting was over, the thread of literary tradition was broken. Only in the past five or ten years has Horvath begun to emerge as an important figure in twentieth century German literature.¹⁰

Horvath was buried in the cemetery of St. Ouen in Paris, where Carl Zuckmayer and Jacques Maritain delivered brief funeral orations.¹¹ His literary remains are astonishingly meagre, consisting, as they do, of one juvenile work (in the hands of his brother Lajos) and the fragmentary beginning of a novel, tentatively entitled *Adieu, Europa*. This novel was apparently intended as the final volume in a trilogy of narratives about the modern age.¹²

Regarding Horvath's personality, his friends are agreed in asserting his extraordinary courage in the face of concrete physical dangers, whether these resulted from drunken brawls or political persecutions.¹³ On the other hand he was genuinely afraid of such everyday objects, scenes, and events as may involve the helpless individual in a sudden irruption of chance. Franz Theodor Csokor quotes his friend as remarking: "Warum fürchten sich die Menschen im finsternen Wald, warum nicht auf der Straße?"¹⁴ Horvath's pained anticipation of the unforeseen showed in his preoccupation with occult phenomena, ghosts, hallucinations, and visionary experiences.¹⁵ He was famous for his skill in narrating gruesome stories and untoward events, but also for his deeply ingrained humor. Zuckmayer attests to his "kindhaft unbändige

und doch vom heimlichen Wissen beschattete Freude am Skurrilen, am Verwirrenden, an Maske und Fratze, am klappernden Würfelspiel des unberechenbaren Vorfalls." Horvath's personality helps to explain the macabre element in his works and the uncanny mixture of the humorous with the horrible which characterizes many of them. His wit can be as biting as that of Karl Kraus and his humor as "schnoddrig" as that of Heine and Tucholsky, as is evidenced by many passages in *Der ewige Spießer*.

In the two decades which span his literary career Ödön von Horvath composed three novels — including the little known *Der ewige Spießer* (Berlin: Propyläen-Verlag, 1930), eighteen plays, and an unspecified number of sketches and short stories.¹⁶ Only two of the plays (*Der jüngste Tag* and *Figaro läßt sich scheiden*) are currently in print, with a third one (*Geschichten aus dem Wiener Wald*) slated for inclusion in a forthcoming anthology of works by contemporary Austrian playwrights.

No serious critical study of Horvath's work has so far been undertaken. But even a preliminary investigation into the nature and scope of his art will make it clear that, with all his triumphs and defeats, he was truly a child of our time.

II.

Horvath's first play, *Die Bergbahn*, deals with social problems in an essentially naturalistic manner. It reminded one of its critics of Max Halbe's *Eisgang* with its "stagnierende Dramatik" dominated by natural events "die die Handlung in Fluß bringen und die Lösung mit elementarer Gewalt erzwingen."¹⁷ — *Sladek*, which followed *Die Bergbahn*, is a political chronicle (Horvath called it a *Historie*). It demonstrates the triumph of the mass or the party over the individual. Its protagonist is a latter-day Woyzeck, a distant relative of the simple-minded Schwejk, though by no means as fortunate as the latter. He is a man who is more acted upon than acting, a product of the war who is constitutionally unable to imagine a normal state of affairs.¹⁸ A victim of circumstance, he becomes the scapegoat for the rebellious captain of the secret military organization of which he was a member. He dies uttering the words, "Ich bitte mich als Menschen zu betrachten und nicht als Zeit." Sladek's plea underscores Horvath's awareness of the fact that progress is visible only in the masses and after a considerable lapse of time, but never to the individual himself in his own age. The Marxist in *Italienische Nacht* summarizes this view when observing "daß die historischen Gesetze sich einen Dreck um Privatschicksale kümmern. Sie schreiten unerbittlich über den Einzelnen hinweg, und zwar vorwärts."¹⁹ And a similar thought is presented by the worldly-wise Figaro in the comedy *Figaro läßt sich scheiden*.²⁰

Italienische Nacht is the first of two *Volksstücke* with political overtones. In the early thirties Horvath's sympathies were still with

the radical faction in the Marxist-Socialist camp, since at that time he believed in the ultimate victory of the working class over the bourgeoisie, whose ideological superiority, according to Horvath, consisted largely "aus Unwissenheit und aus natürlicher Beschränktheit" (*Der ewige Spießer*, p. 21). For, as he puts it in the same context, "wie alle ihresgleichen haßten die Bürger ausschließlich das Proletariat, weil sie ahnten, ohne sich darüber klar werden zu wollen, daß dieser Klasse die Zukunft gehört." Little did Horvath know at this point of his career that it was to be the age of the fish, and not the age of the proletariat, which was destined to supplant that of the *Spießer*.

What prompted Horvath to cultivate the *Volksstück* was his conviction that in this genre the individual still manages, at least temporarily, to steer clear of the masses. His only genuine *Volksstück* is *Kasimir und Karoline*, where relatively little emphasis is placed on socio-political matters, although even here it is shown how economic conditions may be responsible for erotic conflicts. In this play the hothouse atmosphere of political meetings and election campaigns is replaced by the democratic spirit of the *Oktoberfest*, which encourages the mingling of the different classes, so that one encounters "den Dienstmann neben dem Geheimrat, den Kaufmann neben dem Gewerbetreibenden, den Minister neben dem Arbeiter."²¹ *Kasimir und Karoline*, which reads rather like a film script, owes a great deal to Ferenc Molnar, with whose *Liliom* Horvath was undoubtedly familiar.

As a writer of *Vorstadtkomödien* Horvath has been compared with Johann Nestroy.²² But although one may well regard them as kindred spirits, Horvath's plays are a little more raucous and less sentimental than Nestroy's farces. They lack Nestroy's conciliatoriness while at the same time suffering from an overindulgence in that naturalistic *Milieuexactheit* which Zuckmayer perfected in *Der fröhliche Weinberg*. Like Nestroy, Horvath consistently uses dialect as a means of defining "die Charaktereigenschaft der Umwelt, des Individuums oder einer Situation."²³

The second political *Volksstück*, *Geschichten aus dem Wiener Wald*, is more firmly rooted in the tradition of Strindberg and Wedekind.²⁴ From the Strindberg of the *Kammerspiele* it derives a certain looseness of construction, the atmospheric density, and the use of musical leit-motifs and significant pauses;²⁵ from Wedekind the bold use of caricature, though hardly his deliberately mannered language.²⁶

In the years of his exile Horvath abandoned the genre of the *Volksstück* for a type of drama akin to Beaumarchais' political comedies. To this category belongs *Figaro läßt sich scheiden*, where Horvath shows himself for the first time as an advocate of political tolerance.²⁷ *Don Juan kommt aus dem Krieg* and *Pompeji*, the two other political comedies, are inaccessible at the time of writing. — Already in his modern fairy-tale *Himmelwärts*, Horvath, the materialist, somewhat playfully granted the existence of the supernatural, but only in order to demon-

strate the relativity of moral values and the difficulties involved in distinguishing between good and evil. Tacitly confirming the conclusion drawn by one of the characters in *Italienische Nacht*,²⁸ St. Peter receives a newcomer at the heavenly gate with the words: "Du bist der sogenannte typische Fall, zu gut für die Hölle, zu schlecht für den Himmel." Whereupon the poor soul is forced "sich wieder einzuschalten in den Lauf dieses erdgebundenen Planeten, wo man Gutes möchte und Böses darf."²⁹

In the drama *Der jüngste Tag* the world beyond the grave interferes with the sublunary one in a visionary scene in which Thomas Hudetz, a railroad official accused of having caused an accident, is confronted by the ghost of the engineer who was killed in it. The ghost tries to lure Hudetz into his shadow world by assuring him that everything there is pleasant and peaceful. But Anna, the girl who is to blame for the catastrophe (although even her guilt is cancelled on a higher plane), and whom Hudetz has subsequently murdered, intervenes to unmask the ghost's pretensions and prevails upon Hudetz to surrender to his mortal judges, even though these judges do not know the true nature of guilt and innocence.

Having failed to report a crime of which he has *prima facie* evidence, the narrator-protagonist of *Jugend ohne Gott* (a literary documentation of the age of the fish) becomes aware of God's presence as his conscience awakens.³⁰ Surrendering to this higher force and the demands it puts upon him, he publicly confesses his guilt, even though his motives for sparing the criminal were honorable.³¹ For Horvath, this voluntary transcendence of moral ambiguity is doubly significant in an age in which coldness is guilt and guilt grows out of coldness.³² The crime uncovered in *Jugend ohne Gott* is a murder committed out of curiosity, whereas a similar act in *Ein Kind unserer Zeit* is perpetrated with indifference. And following his deed the murderer, a disabled soldier, surrenders his own life to the cruel forces of nature by allowing himself to be transformed into a snowman — the perfect symbol of coldness extended to the self. Appropriately enough, the novels *Jugend ohne Gott* and *Ein Kind unserer Zeit* were collected under the title *Das Zeitalter der Fische*.

The indifference toward the self and toward others, which plays so important a part in Horvath's oeuvre, accounts for the chasm which extends between many of his characters and their fellow beings. Their total inability to communicate is illustrated by the frequent gaps which punctuate their conversations. In *Kasimir und Karoline*, for instance, remarks are often followed by awkward pauses, which mark the emptiness in which the speakers are enveloped. In Horvath's monadic universe true love is non-existent; and the motto which graces the novel *Der ewige Spießer* as well as the play *Geschichten aus dem Wiener Wald* — ". . . und die Liebe höret nimmer auf" — is pointedly ironical. Love, where it appears in Horvath's works, is either purely sexual or

constitutes a distinct craving for possession on the part of the aggressive male or the ageing female.³³ Partners are exchanged with shocking rapidity, so that yesterday's lovers are often today's strangers, while today's strangers turn into the lovers of tomorrow.³⁴

The same indifference breeds a passive attitude toward life which makes Horvath's characters appear as drifters rather than shapers of their own destinies.³⁵ There is nothing ineluctable about the way in which things happen to these characters. Everything is determined by chance, which is the true and only hero of Horvath's writings. When nominating Horvath for the *Kleist-Preis*, Zuckmayer noted that his plays were "ungleichwertig, manchmal sprunghaft und ohne Schwerpunkt." The casual way in which Horvath deals with human destinies led Ferdinand Lion to remark: "Der einzige Held bei Horvath ist der Zufall: das dramatische Gebilde zittert wie Espenlaub; die Begegnungen wie die Gespräche sprießen und vergehen wie von selbst, zartplanlos." As Kobler's travel companion in *Der ewige Spießer* puts it,

Was ist der Zufall, lieber Herr? Niemand weiß, was der Zufall ist, und das ist es ja gerade. Der Zufall, das ist die Hand einer höheren Macht, im Zufall offenbart sich der liebe Gott. Gäß's keinen Zufall, so hätten wir keinen lieben Gott. Nämlich das Durchdenken und Durchorganisieren, das sind menschliche Eigenschaften, aber das völlig Sinnlose des Zufalls ist göttlich. (p. 76)

This mysterious force, which inadvertently places itself between intention and execution, is seen at work in *Kasimir und Karoline* (Scene 114), where the girl excuses her betrayal by blaming the centrifugal force of coincidence: "Eigentlich hab ich ja nur ein Eis essen wollen, aber dann ist der Zeppelin vorbeigeflogen und ich bin mit der Achterbahn gefahren. Und dann hast du gesagt, daß ich dich automatisch verlaß, weil du arbeitslos bist." Life prevents Karoline from recapturing Kasimir's love; for she finds it impossible to return to a point along the road which has already been left behind.

In this drifting from chance encounter to chance encounter, which constitutes the mode of existence forced upon many of Horvath's characters, actions suggest themselves more or less spontaneously and are carried out before moral values can be assigned to them. As in the case of love, these may be urges against which we are theoretically capable of asserting our will ("Da ist ein starkes Muß, doch steht es dir frei, mit dem Willen dagegen anzukämpfen, sofern du einen Willen hast," *Der ewige Spießer*, p. 191); but in practice the will is usually paralyzed when it is most needed. "Dasein ist Schuld," and as Harry Buckwitz asserts with regard to Horvath's philosophy, "wie wenig tun wir aus aktiver Lust am Guten oder Bösen, und wieviel tut sich aus uns heraus, das wir erstaunt als Gutes oder Böses erkennen müssen."

The power of chance in Horvath's works is considerably enhanced by man's stupidity. Indeed, the epigraph of his play *Geschichten aus dem Wiener Wald* reads: "Nichts gibt so sehr das Gefühl der Unend-

lichkeit wie die Dummheit."³⁶ Thinking, for characters like Sladek and Kobler, is so painful that they resort to the use of clichés and hackneyed phrases – often with devastating consequences – or indulge in the use of *non sequiturs*. Sladek, acquiescing in the belief that nature is cruel, permits his mistress to be brutally murdered by his companions. And the city counsellor in *Italienische Nacht* (like Schminke in *Sladek*) justifies his political inactivity by pointing to the sound ideological foundations of democracy: "Von einer akuten Bedrohung der demokratischen Republik kann natürlich keineswegs gesprochen werden. Schon weil es der Reaktion an einem ideologischen Unterbau mangelt" (page 4 of the stage manuscript). – Kobler, Schminke, and the city counsellor epitomize the philosophy of the *Spießler*, "des dumpfgebundenen, dem Geiste widerstrebenden, schlechthin verstockten Menschen," whose demonology Franz Werfel credits Horvath with having written and whom Horvath himself defines as an egotistic hypochondriac who endeavors "sich überall anzupassen und jede neue Formulierung der Idee zu verfälschen, indem er sie sich aneignet."³⁷ Only in appropriating other people's ideas does he become progressive.³⁸

Like no other writer of his generation, Ödön von Horvath combined an acute sense for the immediate danger inherent in the political situation of the late twenties and early thirties with the artistic sensibility required for depicting human beings with all their platitudinous hopes and despairs. In his works, their tragic experiences are ironically conceived in terms of commonplaces. Though hardly a classic writer, he deserves to be restored to his rightful place in German literature, not as an *Unvollendeter*, but as a writer of great perspicacity as well as remarkable talent and increasingly sound craftsmanship.

¹ See Zweig's appreciation of Horvath in the English edition of his novels (*A Child of our Time*, tr. R. W. Thomas; London: Methuen, 1938).

² "Ödön von Horvath," *Der Monat*, Heft 33 (1951).

³ *Die Literatur*, XXXIV (1931/2), p. 179. Horvath shared the prize with Erik Reger, author of the novel *Union der festen Hand*.

⁴ See Werfel's preface to *Ein Kind unserer Zeit* (Wien: Bergland-Verlag, 1951).

⁵ Material for this outline was furnished by Csokor's article in *Der Monat* and by a letter addressed to me by Horvath's brother Lajos.

⁶ His very first play, *Revolte auf Côte 3018*, had its première in Erich Ziegel's Hamburger Kammerspiele.

⁷ The press reacted rather violently to Horvath's political plays. One nationalistic reviewer calls *Geschichten aus dem Wiener Wald* "ein Stück von rohestem Zuschnitt und unkünstlerischer Rüpelhaftigkeit" (Hans Knudsen in *Die schöne Literatur*, XXXII, 1931, p. 633), while the critic of the Socialist *Angriff* denounces it simply as a *Miststück*. For additional reviews see p. 205 f. of *Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart*, ed. Dr. Richard Elsner, Vol. IV (1932).

⁸ Compare the statements relayed by Franz Theodor Csokor (in *Der Monat*), Walter Mehring (in *Die verlorene Bibliothek*, Hamburg, 1952), and Klaus Mann (in *Der Wendepunkt*, Frankfurt, 1952).

⁹ Walter Mehring (*Die verlorene Bibliothek*, p. 234) quotes the following passage in translation: "Ein Sturm, der gestern abend über Paris niederging, verursachte mehrere Unglücksfälle. In den Champs Elysées warf er eine Platane um."

Sieben Personen, die unter ihr waren, konnten sich retten, bis auf einen Ungarn, den sie erschlug."

¹⁰ Recent performances of his plays include one by the television network of the Bavarian radio (*Kasimir und Karoline*).

¹¹ Zuckmayer's words are reprinted in the Bergland-Verlag edition of *Ein Kind unserer Zeit*.

¹² The fragment was published in *Maß und Wert*, II/2 (November / December, 1938), p. 241. It is prefaced by Ferdinand Lion.

¹³ Klaus Mann quotes Horvath as saying "Vor den Nazis habe ich keine Angst," whereas Csokor was given the advice: "Wird gerauft, so muß man vor allem die Lampe einschlagen und den Tisch umstürzen, ehe man aus dem Fenster springt."

¹⁴ See Csokor's article in *Der Monat*.

¹⁵ Klaus Mann sums up his impression of Horvath by stating: "Horvath plauderte für sein Leben gern über seltsame Unglücksfälle, groteske Krankheiten und Heimsuchungen aller Art. Auch Gespenster, Hellseher, Wahrsager, Halluzinationen, Ahnungen, das Zweite Gesicht, und andere spukhafte Phänomene spielten eine Rolle in seinem Gespräch, welches übrigens durchaus nicht im bangen Flüsterton sondern oft mit jovialer, oft recht lauter Heiterkeit geführt wurde. H. hatte nichts vom Hysteriker oder vom pedantisch-düsteren Liebhaber des Okkulten; eher zeichnete er sich durch robuste Gesundheit und Genußfähigkeit aus."

¹⁶ Horvath's second play, *Die Bergbahn* (1927), is actually a revision of *Revolte auf Côte 3018*. Traugott Krischke's bibliography at the end of *Figaro läßt sich scheiden* (Wien: Bergland-Verlag, 1959) lists two other plays in manuscript: *Mord in der Mohrengasse* (1923) and *Ein Sklavenball* (1936). The only plays performed before the war, in addition to those already mentioned, are *Kasimir und Karoline* (1932), *Hin und Her* (1932 / 33), and *Ein Dorf ohne Männer* (1937). Since 1945 the following plays have been staged (mostly in Vienna): *Glaube Liebe, Hoffnung* (1933), *Die Unbekannte aus der Seine* (1933), *Himmelwärts* (1934), *Don Juan kommt aus dem Krieg* (1937) and *Figaro läßt sich scheiden* (1937). *Zur schönen Aussicht* (1927), *Rund um den Kongreß* (1929), *Mit dem Kopf durch die Wand* oder *Das unbekannte Leben* (1935), and *Pompeji* (1937), of which Csokor says that "nur die Gedankenlosigkeit eines heutigen Theaterbetriebes erklärt, daß ein solches Stück bisher noch auf keiner deutschen Bühne zu sehen war," still remain to be performed. — Many of Horvath's sketches were originally published in *Simplicissimus*. Samples are included in the collection *24 neue deutsche Erzähler* (Berlin: Kiepenheuer, 1929). One of these, "Fräulein wird bekehrt," appears in the anthology *Unsere Zeit*, ed. Hermann Kesten (Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1954).

¹⁷ Ernst Heilborn in *Die Literatur*, XXXI (1928/9), p. 347.

¹⁸ Anna's remark, "Sladek ist ja noch ein Junge, der sich an nichts erinnern kann als an den Krieg. Er kann sich den Frieden gar nicht vorstellen," is echoed in Bertolt Brecht's *Mutter Courage*. The apodictic nature of Büchner's dialogue is reflected in the following fragmentary conversation at the end of the second act:

Horst: Da spricht wer.
Salm: Rasch! Fort!
Rübezahl: Sie hat sich bemacht.
Salm: Radikal.

¹⁹ Page 66 of the stage manuscript (Berlin: Arcadia-Verlag, 1930).

²⁰ "Wir leben in Zeitläuften, wo die Zeitläufte wichtiger sind als die Menschen." Page 58 of the stage manuscript (Wien / London: Max Pfeffer, 1937).

²¹ Page 20 of the stage manuscript (Berlin: Arcadia-Verlag, 1932). This state of affairs is recalled by the innkeeper in *Italienische Nacht*, who states that "früher, wenn mal in Gottes Namen gerauft worden ist, dann wegen irgendeinem Trumm Weib, aber doch schon gar niemals wegen dieser Scheißpolitik." Page 87 of the stage manuscript.

²² Especially by Csokor in *Der Monat* and by Hans Weigel in his "Aufforderung, Ödön von Horvath zu spielen," *Blätter der Wuppertaler Bühnen*, IV / 7 (March 1957), p. 123 f.

²³ Horvath in his preface to *Die Bergbahn*.

²⁴ Ernst Heilborn, *Die Literatur*, XXXIV (1931/2), p. 221 f., regards it as "eine Abwandlung von Wedekinds *Musik*" and calls Horvath a playwright, "der Wedekind geigt, aber ohne dessen siegreiches Temperament, ohne diese grotesk-zwingernde Bogenführung."

²⁵ In his program notes for *Der jüngste Tag* (Program No. 14, season 1947-48 of the Munich Kammerspiele), Harry Buckwitz maintains that in Horvath's plays "der Gedankenspielraum größer gelassen ist als der Raum, den das Handlungsgebäude einnimmt."

²⁶ Ferdinand Lion, loc. cit., calls Horvath "einen Fortsetzer Wedekinds," who does not emulate the latter's "scharfgeistige, großzügige, kühn-waghalsige Tendenzen," but only his "süddeutsch-fragmentarisch spielerische und poetisch-graziöse Seite."

²⁷ "Jetzt erst hat die Revolution gesiegt, indem sie es nicht mehr nötig hat, Menschen in den Keller zu sperren, die nichts dafür können, ihre Feinde zu sein." Page 81 of the stage manuscript.

²⁸ In scene 5 (page 51 of the stage manuscript) we encounter the following piece of dialogue:

Stadtrat: . . . Wenn man so in den Himmel schaut, kommt man sich so winzig vor. Was sind wir daneben.

Betz: Nichts.

Stadtrat: Nichts. Gott hat doch einen feinen Geschmack.

Betz: Es ist halt alles relativ. (Pause).

²⁹ Page 55 of the stage manuscript (Berlin: Neuer Bühnenverlag, 1934).

³⁰ Horvath's turn toward a religious outlook upon life is confirmed by Zuckmayer, who, in his funeral oration, quotes him as saying: "Man kann nicht wissen, was Gott mit den Menschen vorhat."

³¹ The awareness of God leads the protagonist to expect meaningful relationships where chance reigned before: "Es fällt mir auf, daß ich anders denke als früher. Ich erwarte überall Zusammenhänge . . . Ich fühle ein unbegreifliches Gesetz." *Jugend ohne Gott*, p. 164.

³² In his preface to *Ein Kind unserer Zeit* Werfel stresses the significance of this development by stating: "Hatte Horvath bis dahin aus seiner ganzen Talentfülle das Niedrige, die Niedertracht als Norm betrachtet und mit beinahe unschuldiger Verspieltheit gestaltet, so tritt nun mit blitzhaftem Schreck unerwartet Erkenntnis auf und Leiden. Die Niedertracht ist nicht mehr selbstverständlich. Das Satanische reflektiert sich. Die Idee der Schuld erscheint. Ein neues und großes Motto: Kälte als Schuld."

³³ Kastner, in *Der ewige Spießer*, affirms his belief "daß der Mann nur der scheinbar aktive, aber eigentlich passive, während die Frau der scheinbar passive, aber eigentlich aktive Teil wäre" (p. 176).

³⁴ In *Kasimir und Karoline*, Karoline introduces Schuerzinger as an old acquaintance of hers, although she has met him only a little while ago.

³⁵ The cruelty of life deadens the soul and the body. Horvath says of Anna Pollinger in *Der ewige Spießer* (p. 40): "Es war ihr fast alles in ihrem Leben einerlei; denn das mußte es ja sein; sonst hätte sie's nicht ausgehalten."

³⁶ The climax of stupidity is reached in the sarcastic description of Kastner's stream of consciousness in *Der ewige Spießer*, p. 168 f.:

Denn der Kastner konnte großzügig werden, besonders an manchen Tagen. An solchen Tagen wachte er meistens mit einem eigentümlichen Gefühl hinter der Stirne auf. Es tat nicht weh, ja es war gar nicht so häßlich, es war eigentlich nichts. Das einzig Unangenehme dabei war ein gewisser Luftzug, als stünde ein Ventilator über ihm. Das waren die Flügel der Verblödung.

. . . so saß er da und stierte auf einen Fettfleck an der spanischen Wand. Dieser Fettfleck erinnerte ihn an einen anderen Fettfleck. Dieser andere Fettfleck ging eines Tages in der Schellingstraße spazieren und

begegnete einem dritten Fettleck, den er lange, lange Zeit nicht gesehen hatte, so daß diese einst so innig befreundeten Fettlecke fremd aneinander vorbeigegangen wären, wenn nicht plötzlich ein vierter Fettleck erschienen wäre, der ein außerordentliches Personengedächtnis besaß. "Hallo" rief der vierte Fettleck. "Ihr kennt euch doch? Wir wollen jetzt einen Prunelle trinken, aber nicht hier, hier zieht es nämlich, als stünde ein Ventilator über uns."

³⁷ From Horvath's prefatory statement in *Der ewige Spießer*.

³⁸ In *Der ewige Spießer*, the protagonist turns toward Paneuropeanism when he discovers that the girl he hoped to trick into marriage is engaged to an American businessman, just as another traveler begins to hate the Latin races when his wife, a charming Frenchwoman, loses her trim figure.

HANNS W. EPPELSHEIMER

On October 17 Hanns W. Eppelsheimer, founder and director of the *Deutsche Bibliothek* at Frankfurt am Main, celebrated his seventieth birthday. Hitler had removed the well-known historian of German literature from his position in the Hessian *Landes-Bibliothek* in 1933, shortly after the *Machtergreifung*. Eppelsheimer is the author of a *Handbuch der Weltliteratur*, of various essays and learned articles, and of an important German bibliography. He is also the editor of a bi-monthly, *Das deutsche Buch*, a bibliographical periodical. After the end of the Nazi regime, Eppelsheimer was appointed professor of library science at the University of Frankfurt and director of the university library. While holding these positions, he organized the *Deutsche Bibliothek* as the western counterpart of the now communist *Deutsche Bücherei* at Leipzig.

St. Cloud State College.

—Robert Rie

BOOK REVIEWS

Das Werk Thomas Manns. Eine Bibliographie.

Von Hans Bürgin unter Mitarbeit von Walter A. Reichart und Erich Neumann. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1959. 320 S. DM 34.00.

This is the first major bibliography of the works of Thomas Mann, and it supersedes all earlier efforts, including Gerhard Jacob's book, published in 1925, not to mention several recent checklists of translations into such languages as Czech, Hungarian, and Russian. The author, Hans Bürgin, deserves our warmest congratulations on an accomplishment that is truly worthy of its subject. Together with his two associates he has done an outstanding job in tracking down the widely scattered publications of Thomas Mann, covering hundreds of miscellaneous contributions to newspapers, periodicals, almanacs, prefaces, and introductions to books by other authors, replies to "Rundfragen," and letters to the editors of many journals and dailies. In his preface Bürgin emphasizes that no effort has been made to achieve absolute completeness and that he purposely refrains from including verbal communications such as interviews and conversations. Another category that has been excluded is unpublished manuscripts. German items were included only if published by the end of 1958; translations into thirty languages (including Bulgarian, Chinese, Estonian, Flemish, Greek, Hebrew, Yiddish, Serbo-Croatian, and Turkish) have been listed if they appeared prior to the end of 1956.

Section I (items 1-117) deals with Mann's individual books in German, including reprints, licensed editions, and college readers. As this is primarily a scholar's reference book, collations are kept to a minimum and restricted to first editions. Section II (items 1-5) describes Collected Works in German. Since no mention could be made of the "Gesammelte Werke in Zwölf Bänden," prepared by Hans Bürgin with the expert assistance of Gertraud Middelhaue and Erich Neumann and published in the summer of 1960 by S. Fischer, the reader may be advised to insert the publisher's advertising flier between pp. 58 and 59. This lists the contents of volumes I to VIII of this most complete edition hitherto in existence, and the remaining four volumes, which contain a number of items never before published in book form, must then be analyzed in detail. Section III (items 1-6) presents Mann as an editor of books and journals. An extremely difficult and intricate task has been the compilation of Section IV (items 1-518), covering the field of translations. Materials listed here are restricted to monographs arranged by country of publication rather than by language.

By far the largest part of the book, Section V (items 1-880), is concerned with Mann's contributions to newspapers, magazines, and composite works from 1893 until 1957 and reads like a fascinating biography. Some of the items listed in this chapter (pp. 123-248) are followed by translations into as many as seven languages. A brief ap-

pendix deals with Mann's drawings and with recordings of his spoken words. Finally, there are three indexes of titles, subjects, and names. Beautifully printed and designed, this volume has rightly been chosen by the German book-trade as one of fifty books published in 1959 which deserve a special place of honor for their exquisite craftsmanship.

More than thirty years of collecting and painstaking screening have gone into this labor of love, and the author was wise in securing, in the last years of preparation, the assistance of two no less competent and enthusiastic fellow-bibliographers and experts on Thomas Mann. The result of their co-operation appears to be a reliable and comprehensive handbook which will prove indispensable for every student of German literature. It is obvious that no bibliography can, in its first edition, achieve absolute perfection, and the work under discussion, remarkable though it is, is no exception. Thus a small number of misprints or errors in page references were noticed: *Bonniers Litterära Magasin* (pp. 173, 178, 179, et al.). — Holmqvist (pp. 225, 312). — *The Trial* (p. 219) — Teil V (p. 208). — *Il Messaggero* (p. 228). — "The Artist and Society" (p. 228). — *The New Commonwealth Quarterly* (p. 195). — Section I, item 3 b should read: *Tristan*. Mit zwölf Radierungen (not "sieben"). — Section V, item 685, *New York Times Magazine*, has a different pagination: pp. 14-15, 26, 28-30, 32-33, and the same is true of item 842, *Die Gegenwart*, which should read: pp. 563-564.

In several cases a translator's name might be added, if only for the sake of consistency and completeness: Denise Van Moppès (IV, 84); Karin Boye (IV, 332); Magnus Peter (V, 517); Nils Holmberg (V, 568); Joseph M. Bernstein (V, 638); Klaus W. Jonas and Leon Nemoj (V, 765); Ervino Pocar (V, 777); Louise Servicen (V, 834).

The following items, translations into foreign languages published before 1957, were not listed in the bibliography. Catalanian: *Tonio Kröger*. Transl. by Guillem Nadal. Palma de Mallorca, 1955. — Dutch: "Voorwoord," *Brieven van Terdoodveroordeelden uit het Europees Verzet*. Amsterdam, 1956, adds to V, 795. — English: Translation of V, 600, appears in a *Festschrift* entitled *Erich Kahler* (New York, 1951). — "Anton Chekhov: an Essay," *The Listener* (London), 53:371-374 (March 3, 1955), adds to V, 788. — Finnish: *Buddenbrookit*. Transl. by Siiri Sieberg. Porvo, 1956. — French: "Thomas Mann et sa Patrie." Translated by Sybil Decrest. *Marianne* (Paris), March 3, 1937, is the first publication in French of V, 464. This also appeared as a sixteen-page pamphlet published in Algiers in 1953. — "Déception." Transl. by Louise Servicen of "Enttäuschung." *Cahiers des Saisons* (Paris), No. 7, pp. 30-36 (1956). — *Le Petit Monsieur Friedemann*. Trans. by Ariane Koumariannou-Marinaki. Athens, 1948. — Hebrew: *Tristan*. Trans. by Meir Mohar. Haifa, n. d. — "Das Götter." Trans. by Azriel Karlebach. *Ka-zir* (Tel Aviv), No. 1, pp. 104-147 (1946). — Italian: "Perché non ritorno in Germania." Transl. by Lavinia Mazzucchetti. *Oggi* (Milano), October 10, 1945, adds to V, 596. — "Saggio su Cecov." Transl. of complete essay by Ippolito Pizzetti. *Società* (Rome), 11:393-414 (1955), adds to V, 788. — "Spirito e Natura, ovvero Schiller e Goethe." Transl. by Giorgio Zampa. *Il Ponte* (Florence), 11:868-877 (June 1955), and "Dis-

corso su Schiller." *Il Contemporaneo* (Rome), Vol. 2, No. 23, pp. 1-2, 10-11 (June 4, 1955), both add to V, 821. — "Introduzione," Hermann Kesten, *I Ragazzi di Guernica*. Transl. by Ervino Pocar. Milano, 1954, adds to V, 790. — "Über Doktor Faustus" [letter of August 12, 1950, with Italian translation] *Aut aut* (Torino), No. 1, pp. 6-8 (January 1951). — "Perduta." Transl. of "Gefallen" by Lavinia Mazzucchetti. *Nuova Antologia* (Rome), 19:196-216 (June 1955). — Russian: A slightly abridged translation of "Meine Zeit" by L. Čornaya and D. Melnikova, *Novyi Mir* (Moscow), No. 10, pp. 223-226 (1955), adds to V, 702. — An abridged version of V, 821 appeared in *International Literature* (Moscow), No. 4, pp. 232-236 (1955). — A translation of *Felix Krull* by Natalija Man was published in Moscow in 1956. — Spanish: "Thomas Mann replica" [transl. of V, 464] *El Socialista* (Madrid), September 11, 1937. — Swedish: The first publication in Sweden of V, 464 appeared in *Dagens Nyheter* (Stockholm), No. 15, suppl. A (January 17, 1937). — Two years prior to the publication of Pertil Malmberg's Swedish translation of *Joseph in Egypt*, an excerpt appeared in *Bonniers Litterära Magasin* (Stockholm), 6:619-627 (October 1937). — Turkish: *Buddenbrooks*. Transl. by Sahire Sagman. Istanbul, 1955. — *Tristan*. Transl. by Müserref Hekimoglu. Istanbul, 1955.

No book is better suited to serve as the foundation for the final historical-critical edition of Thomas Mann's works than Bürgin's bibliography, though, to be sure, a number of gaps in Section V will have to be filled. Here are some of the items which belong in this chapter: "Darf ein Dichter Zeitgenossen porträtieren?" *Allgemeine Zeitung* (Munich), Vol. 108, No. 523 (November 14, 1905). — "Notizen," *Der Tag* (Berlin), December 24, 1905. — "Notizen," *ibid.*, December 25, 1909. — "Antwort auf eine Rundfrage: Welche Bücher sollen wir lesen?" *Berliner Tageblatt*, November 9, 1914. — "Heim ins Reich" [about annexation of Austria] in Peter Rosegger's *Heimgarten*, December 1920, p. 171. — The first version of "Goethe und Tolstoi," *Der Deutschen Jungborn; ein Buch zur Stärkung deutscher Seelen*, pp. 39-41. Berlin, 1921. — "Über Ernst Barlach," *Neue Rheinische Rundschau* (München-Gladbach), No. 1, pp. 6-9 (1924). — "Brief an Desider Kosztolányi über *Der blutige Dichter*," *Frankfurter Zeitung*, Literaturblatt No. 44 (October 31, 1926). — "Gruß . . . an das Auslandsdeutschtum," *Der Auslandsdeutsche* (Stuttgart), Vol. 9, No. 1 (January 1926). — "Antwort auf eine Rundfrage: Was bedeutet die Schule?" *Schule und Elternhaus* (Berlin), Vol. 7, No. 1, p. 7 (1930). — "Erwiderung" [reply to article "Literatur und Charakter" in *Wiener Arbeiter-Zeitung*] *Das blaue Heft* (Vienna), Vol. 13, No. 9, pp. 279-280 (December 1, 1933). — "Die neue Humanität" [a speech delivered in Brünn about the humanitarian idea in our time] *Berner Tagwacht*, February 6, 1935. — Letter of December 13, 1944, in catalogue entitled *Eugen Spiro*, pp. 3-4. New York, 1945. — "Glückwunsch," *Regina Ullmann zum siebzigsten Geburtstag*. St. Gall, 1954. — Letter of January 22, 1955, in L. F. Barthel, ed., *Das war Binding*, pp. 171-172. Vienna, 1955. — "Così ha parlato Thomas Mann," *Lo Spettatore Critico* (Rome), No. 6-7, pp. 187-188 (April-May 1955). — "Zum 175. Geburtstag von Adalbert von Chamisso,"

Weser-Kurier (Bremen), No. 23, p. 7 (January 28, 1956). — "Antwort an Ernst Steinbach" [letter of December 31, 1953] *Zeitschrift für Theologie und Kirche* (Tübingen), 54:255-256 (1957). — "Zwei Briefe an Hermann J. Weigand," in *Wächter und Hüter* [Festschrift for Hermann Weigand] pp. 162-164. New Haven, 1957. — "Brief an Hanns Johst," Kurt Kiesel, ed., *Das verlorene Gewissen*, pp. 171-172. Munich, 1958.

Occasionally the real first edition differs from Bürgin's statements. Thus, Mann's "Auseinandersetzung mit Richard Wagner," item V, 67, first appeared in *Der Merker; Festspiele Bayreuth*, Vol. 2, No. 19-20 (July 1911), "Die große Rede Thomas Manns in Warschau" in *Pologne Littéraire* (Warsaw), Vol. 2, No. 7, p. 1 (April 15, 1927). Mann's early poem "Zweimaliger Abschied" (V, 2) is correctly listed in Jacob's bibliography as being reprinted in Eloesser's biography (pp. 45-46), his "Monolog" (V, 20) as reprinted both in Leppmann's monograph (p. 81) and in Brüll (p. 59). None of these easily available "Nachdrucke" appears in Bürgin's bibliography. "Das bunte Kleid" (V, 380) was also published in India in *The Golden Book of Tagore; a Homage*, pp. 148-156. Calcutta, 1931. His letter of July 12, 1925 (V, 874) is reprinted in *Alfred Kubin: Leben, Werk, Wirkung*, pp. 50-51. Hamburg, 1957; his letter of October 19, 1951 (V, 873) also appears in the German edition of Stuckenschmidt's *Arnold Schönberg*, pp. 10-11. Zurich, 1957.

In case a new edition of this important work should materialize, it might be advisable to include a list of journals and newspapers to which Mann has contributed. Repeating five times (on pp. 186-187) the place of publication of *Maß und Wert* would then be unnecessary. The journal *Stimmen* (V, 527) was published in Berlin-Dahlem, *Jüdische Rundschau* (V, 610) in Frankfurt a. M.

Students and friends of Thomas Mann will certainly join this writer in expressing sincere gratitude to Hans Bürgin, Walter A. Reichart, and Erich Neumann for this lasting monument to one of the masters of twentieth-century literature.

University of Pittsburgh.

—Klaus W. Jonas

Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes.

Von Reinhold Grimm (*Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Band V*). Nürnberg: Verlag Hans Carl, 1959. 84 S. DM 9.50.

Der Verfasser der Studie *Gottfried Benn, die farbliche Chiffre in der Dichtung* legt hier erstmals eine Brecht-Untersuchung aus rein strukturanalytischem Gesichtspunkt vor. Maßgebend für seine Betrachtungen ist die zentrale und beherrschende Stellung, die der sog. Verfremdung im Brechtschen Schaffen zugeschrieben wird. Nicht nur bietet sich in ihr nach Grimm das Ordnungsprinzip für Brechts diffizile Begriffsverwendung (das Epische, Didaktische und Dialektische) dar, sondern vor allem auch der Schlüssel zur Grundstruktur der gesamten Brechtschen Produktion, also neben der dramatischen mit ihren drei Möglichkeiten der Verfremdung (textlich, inszenatorisch und darstellerisch) auch der lyrischen und erzählerischen. Wie Grimm weiter in seiner Vorbemerkung feststellt: „Auch die eigentümliche Sprachgebung Brechts, die man bisher völlig vernachlässigt hat, erschließt sich auf diese Weise.

Man gewahrt eine imponierende Einheitlichkeit: in der Großstruktur der Dramen wie im isolierten Wort waltet ein und dasselbe Gesetz. Ja mehr noch: man beginnt Übereinstimmungen festzustellen zwischen Brechts kommunistischen Lehrstücken und den konfessionellen Kampf- und Lehrstücken des 16. und 17. Jahrhunderts, dem Reformations- und Jesuitendrama. Ähnliches gilt für Calderon und andere.“

Den genannten Übereinstimmungen widmet Grimm, wenn auch in keiner Weise mit dem Anspruch auf Vollständigkeit, sein letztes Kapitel und bereichert damit, wie auch durch vorhergehende Hinweise auf Bezüglichkeiten und Einflüsse, seine ausnehmend einheitliche und straffe Darlegung der mannigfachen Mittel und Aspekte der Brechtschen Verfremdungstechnik. Am fruchtbarsten aber erscheinen uns die Ergebnisse seiner Beachtung der Verfremdungseffekte in der sprachlichen Struktur, wobei u. a. die Rolle des Volkswitzes, der verfremdende Gebrauch von geläufigen Formen wie Redensarten und Sprichwörtern, von Zitaten aus neuerer und älterer Literatur (besonders auch der Bibel), syntaktische Eigenheiten usw. zur Sprache kommen. Sogar ein einfacher Reimklang, erfährt man, kann verfremdend wirken. Jedenfalls, meint Grimm, ist Brechts Sprache als „Verfremdungssprache zu definieren.“ – Etwas eingehender verdiente m. E. die ganze Frage der „gebundenen Rede“ behandelt zu werden, etwa im Lichte von Brechts Ausspruch: „Eine kühne und schöne Architektur der Sprachformen verfremden den Text.“ Tatsächlich gibt es ja so etwas wie Doppelverfremdung, d. h. wenn großer Stil und widersprüchlicher Inhalt des Gesagten gepaart werden. – Auch drängt sich die Frage auf, ob bei dem Brechtschen Verfremdungsprozeß nicht auch von Relativisierung die Rede sein sollte.

Brechts Bedeutung sieht Grimm „nicht nur in der Kühnheit und Folgerichtigkeit seiner Neuerungen, sondern gleichermaßen in der bewundernswerten Einheit von schöpferischer Dichtung, denkerischer Durchdringung und inszenatorischer Deutung, als die sich uns sein Schaffen darstellt,“ wobei des Dichters Geborgenheit in einer Weltanschauung nicht übersehen wird. Wie sich für die Sprache und Struktur der Brechtschen Dichtung nach Grimm die Verfremdung als das beherrschende Prinzip erweist, so auch für Brechts Theorie: „die Verfremdung ist der Schlüsselbegriff seiner ganzen Theorie.“ Grimm findet Brechts schöpferische Praxis nicht unkompliziert genug, um dem theoretisierenden Dichter bereitwillig zuzustimmen, wenn er meint: „Meine ganzen Theorien sind überhaupt viel naiver, als man denkt und – als meine Ausdrucksweise vermuten läßt.“

Was auch an Grimms Befunden noch revidiert werden mag, es ist nicht zu leugnen, daß seine Untersuchung einen verdienstvollen Beitrag zum Verständnis Brechtscher Denk- und Dichtungsart darstellt.

University of Illinois.

—John R. Frey

Die Legende der Hl. Katharina von Alexandrien, im Cod. A 4 der Altstädter Kirchenbibliothek zu Bielefeld.

Herausgegeben von Siegfried Sudhof, [= Texte des späten Mittelalters, Heft 10], Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1959. 55 Pages. DM 4,90.

In the introduction the editor provides a compact and documented

discussion of the history of the Legend of Saint Catharine, as it concerns the Bielefeld version. He discusses the Codex of which this Ms. is a part (bl. 8r-26r). The Ms itself belongs probably to the last half of the fourteenth Century. Since only one Ms. of this version is known, the editor attempts to give the text of this Ms. faithfully. All corrections, emendations, and editorial changes are printed in italics and the Ms. reading given in the apparatus.

The discussion of the dialect of the Ms. is careful, but the results are somewhat uncertain. The language seems to be that of the date of the Ms., 1440-1500. Probably this is a Bielefeld version of a more strongly Middle German original.

The relation of this version to others and to Latin versions is discussed briefly. A complete study of this problem was lost when Gerhard Eis' materials for a complete edition of the German versions of the Legend of St. Catharine were stolen in the Spring of 1945. However, the present editor finds a community of origin of the Bielefeld version and that of Hermann von Fritzlar (1343-1349). This is on the basis of the rearrangement of motives and sequences of events common to these two versions and not found elsewhere.

The text is presented clearly and well on pages 29-45. The *Lesarten* are given on pages 47-50, and there are notes, mainly to the introduction, on pp. 51-55.

There are not many well-edited texts of Middle Low German conveniently available. Hence this one may be useful to those who are working in that area.

University of Wisconsin.

—R-M. S. Heffner

Deutschland-Frankreich. Ludwigsburger Beiträge zum Problem der deutsch-französischen Beziehungen, Vol. II.

Hrsg. von Ulrich Doertenbach, Fritz Schenk, Kurt Wais, Hermann-Karl Weinert. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1957. 472 pp.

This second volume of the series initiated in 1954 by the *Deutsch-französisches Institut* in Ludwigsburg includes both the lectures sponsored by the Institute since the publication of Volume I and a *Festschrift* to honor Professor Julius Wilhelm of the University of Tübingen on his sixtieth birthday. All of the papers reflect the basic purpose of the Institute, which is to bring before the public some of the political, economic, social, and cultural issues which must be clarified before Franco-German understanding can be achieved on any lasting basis; and all are by such eminent figures as Carlo Schmid, Rene Mayer, Robert Schuman, Jacques Droz, Wilhelm Hausenstein, and Claude David.

The papers are grouped under three headings: *Politische und wirtschaftliche Probleme*, *Zur Revision des deutsch-französischen Geschichtsbildes*, and *Die geistig-kulturellen Wechselbeziehungen*. The tone of honesty and frankness, which prevails throughout the volume, is set by the papers of Carlo Schmid and Robert Schuman in Part I. The men who speak in these pages are all realists, and there is, accordingly, a

refreshing absence of *Schwärmerei*. All are aware, too, that an understanding between France and Germany can come about only within the larger framework of European understanding. Thus we also find no nationalistic bias in the volume. "Europa aufbauen," writes Robert Schuman, "heißt nationale Belange zurückstellen."

Readers interested in Franco-German literary relations will enjoy the papers in Part III (Wilhelm Hausenstein's lecture, "Goethe et la France," and Claude David's excellent article, "Stefan George und die Gesellschaft") and the nineteen papers in the *Wilhelm-Festschrift*, all of which point out instances of how French and German culture have enriched and fructified one another through the centuries. Among the contributions to the *Festschrift* I found particularly stimulating the excellent study on Camus by Franz Rauhut; Kurt Wais' paper on Alexis Léger; Hermann-Karl Weinert's account of "Deutsch-französische Begegnungen in neuer deutscher Literatur;" and René Cheval's essay on Romain Rolland and Nietzsche, which impressed me especially as a clear, straightforward discussion of Rolland's ambivalent attitude.

The bibliographical section, Part IV, is of great value, for it lists not only all books and major articles since 1955 on Franco-German political, economic, and cultural relations, but also all of the important German-French and French-German lexica. A supplemental list of technical dictionaries is also included for the specialized fields.

The volume as a whole, which every library should possess, testifies eloquently to the ever-increasing interest in Franco-German cultural relations on both sides of the Franco-German border; and the refreshing candor of the papers indicates, too, how much clearer the air has already become since the end of World War II.

The Johns Hopkins University.

—William H. McClain

The Lichtenberg Reader. Selected Writings of Georg Christoph Lichtenberg. Translated, Edited, and Introduced by Franz H. Mautner and Henry Hatfield. Boston: Beacon Press, 1959. 200 pages. \$3.95.

This is delightful reading which you will want to share right away with friends whose competence in German may be limited. The brilliant wit and astounding acumen tempered with the human warmth and whimsical foibles of Lichtenberg are perceptibly displayed in readable English.

The devisers of this anthology have tackled a difficult chore, but it is clear that it has been a labor of love. Lichtenberg is no easy nut to crack, and if one considers the problems involved — fidelity and felicity of translation and winnowing, to mention some — the overall results achieved, including typographic excellence, must be praised.

Lichtenberg is perhaps most renowned as a master of the art and science of observing dispassionately oneself and one's fellow men and of distilling the product into keen, clever, and quintessential aphorisms. One immediately thinks of French masters of the genre such as La Rochefoucauld, La Bruyère, or Chamfort, with whom he compares favorably indeed. Lichtenberg is less known as a precursor of "depth psychology,

psychoanalysis, neo-pragmatic and analytic philosophy, and other highly 'modern' schools." The Reader justifiably offers a solid selection from the aphorisms, representative samplings from the "Göttingen Pocket Almanac," and significant letters. Footnotes and other aids for the general reader are provided where consonant with the aims of the editors. While in most respects the Introduction fulfills its purpose admirably, its length may be questioned. Comprising about one quarter of the Reader, the Introduction appears at times meandering and repetitious. Although the editors state that the book "is not intended primarily for scholars," I should comment that they have succeeded in producing a scholarly, non-scholarly work which is neither recondite nor folksy.

Hiram College.

—Wayne Wonderley

Kafka, Musil, Broch und die Entwicklung des modernen Romans.

Von Joseph Strelka. Wien: Forum Verlag, o. J. 110 S.

Joseph Strelka, ein junger Germanist der Wiener Schule, empfiehlt sich zunächst durch Geschmack und Geschick. Franz Kafka wird als „Paraboliker der Lebensparadoxien“, Robert Musil als „Utopist eines anderen Lebens“ und Hermann Broch als „Erringer eines irdisch Absoluten“ eingeführt. Das sind, zumal im Fall Kafkas, hübsche Schlagzeilen; sie klingen bedeutend, wenn auch ungenau; und sind, wie es Schlagzeilen ja sein sollen, Blickfänge die, die Neugier des Lesers anreizen. Fragen, was es mit Musils „anderem“ Leben auf sich habe (ist es das „rechte“ Leben, das auf Seite 37 erwähnt wird?) und ob denn Hermann Broch das „irdisch Absolute“ wirklich errungen oder nur unter großer Anstrengung angestrebt habe, bleiben im Text weitgehend unbeantwortet. Zu den unbeantworteten Fragen gesellen sich dann neue, die die kleine Schrift nur zu dem Zweck zu stellen scheint, um auch sie offen zu lassen. Wenn es die Gemeinsamkeit der drei in den Vordergrund gestellten Dichter ist, „Marksteine in der Entwicklung des naturalistischen, gleichsam ‚entfabelten‘ Romans darzustellen,“ (S. 101) wie verträgt sich dann der für Kafka gewählte Ausdruck „Paraboliker“ mit dieser Gemeinsamkeit? „Die Parabel,“ sagt Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*, „hat mit der Fabel die allgemeine Verwandtschaft, daß sie Begebenheiten aus dem Kreise des gewöhnlichen Lebens aufnimmt.“ (*Werke XII*, 2. Aufl., S. 488). So weit Kafka auch den Kreis des Lebens ins Ungewöhnliche ausgedehnt hat, die Fabel als solche ist in seinem Werk deutlich, ja überdeutlich intakt geblieben. Wie verhält es sich also mit der „Entfabelung,“ die auch für Brochs frühen *Pasenow* und seine späten *Schuldlosen* nicht ohne weiteres festzustellen ist? Wie steht es dann um die „Gemeinsamkeit?“ Und geht es an, diese „Gemeinsamkeit“ zu erhärten, indem man Hermann Hesse und Thomas Mann nicht eben glücklich als „ehrfurchtsgebietende Gipfel“ des „konservativen Romans“ bezeichnet (S. 103), ihnen Lippendienst erweist und sie gleichzeitig aus dem Feld der Betrachtung hinauseskamotiert? Die Anwendung des Begriffs „konservativ“ auf Thomas Mann ist ebenso oberflächlich wie der allgemeinen Mode nach dem Mund geredet, die sich im Augenblick an diesem Experimentator desinteressiert zeigt. Und wenn Kafka, Musil und Broch „märkante Punkte in der Entwicklung des modernen Romans“ dar-

stellen (S. 101) und geeignet sind, „für die große kulturelle europäische, ja Weltbedeutung ihrer Heimat“ Österreich Zeugnis abzulegen (S. 102), so bleibt es doch auch wieder fraglich, warum eine Erscheinung wie die Heimito von Doderers totgeschwiegen wird, die an Markanz und Österreichertum den drei anderen Dichtern um nichts nachsteht.

Karl Kraus hat einmal den Historiker einen „rückwärtsgewandten Journalisten“ genannt. Diese Definition läßt sich unschwer auf den Literaturhistoriker anwenden, der das, was gestern der Kritiker als Neuland erobert hat, heute in gefälliger Aufmachung, von Zitaten verbrämt und mit Fußnoten garniert, noch einmal darbietet. Wir erleben in deutscher Sprache einen Aufschwung des literarhistorischen Feuilletons, gegen den nichts einzuwenden wäre als der falsche Anspruch auf „Wissenschaftlichkeit“ (der sich üblicherweise in der schweren Lesbarkeit des Stils äußert) und die Schludrigkeit der Dokumentation, die im Zeitungsartikel vielleicht unvermeidlich, im Buchformat aber von Übel ist.

University of California, Berkeley.

—Heinz Politzer

Theophrastus von Hohenheim, genannt Paracelsus, *Liber de nymphis, sylphis, pygmeis et salamandris et de caeteris spiritibus*.

Herausgegeben von Robert Blaser, [= *Altdeutsche Übungstexte*, Band 16]. Bern: Francke Verlag, 1960. 62 S. S. Fr. 4.50.

In thirty-nine pages we have here a text of linguistic and philological interest from the works of an influential writer of the early sixteenth century. The editor intends it to serve the ends of philological and critical *Übungen*.

In so far as I could keep my attention on the linguistic features and away from the fascinating content I found a great deal of material which could be of interest in Early New High German studies. In self-defense I perhaps need to say that the fascination I find is in the obvious fact that young Goethe must have enjoyed this fantastic world of nymphs, sylphs, gnomes, and salamanders tremendously. My interest here is in no sense *Einflußschnüffelei*, but rather in the attempt to represent to myself how the young poet must have reveled in this mélange of Nymphs, Syrenes, Melosina, Beelzebub, *Riesen*, *Zwergen*, *Monstra*, *Cometen*, *Erdtbiden*, and so on. He remembered it a long time.

There are twenty-one pages of critical notes plus almost two tightly printed pages of bibliography. The job seems to me to have been very well done.

University of Wisconsin.

—R-M. S. Heffner

Deutsch-englisches Wörterbuch.

Zweite Auflage, herausgegeben von der Fremdsprachlichen Redaktion des Verlages Enzyklopädie. Leipzig: Verlag Enzyklopädie, 1960. xix, 786 Seiten. DM 10.80.

Dieses Wörterbuch ist als Gegenstück gemeint zum 1955 erschienenen englisch-deutschen Wörterbuch desselben Verlags. Mit seinen 40 000 Stichwörtern hält es die Mitte zwischen einem Taschenwörterbuch und einem größeren Nachschlagewerk. Im allgemeinen findet man eine sehr gute Wahl aus verschiedenen Sachgebieten; dem Vorwort nach war man

bestrebt, besonderen Nachdruck auf die Gebiete Natur, Technik und Gesellschaft zu legen. Aufgenommen sind auch die allerneuesten Prä- gungen wie z. B. *Dreistufenrakete*. Am treffendsten sind die besonders guten englischen Übersetzungen, bei denen man sowohl dem amerikani- schen wie auch dem britischen Sprachgebrauch gerecht wird. Hie und da ist ein englisches Wort besser gewählt als in dem uns vertraut ge- wordenen *Cassell's*, z. B. wird Parteigänger im letztgenannten mit ‚parti- san, follower‘ übersetzt, im neuen aber auch mit ‚party liner.‘

Doch kann bekanntlich nie von einer genauen Übereinstimmung zwischen einem deutschen und englischen Wort die Rede sein. Das wird ja beim Benutzen eines Wörterbuchs in Kauf genommen. Er- wähnenswert wären doch einige der bei einem Wörterbuch wie dem vorliegenden – einer schon etwas anders gewordenen Gedankenwelt entstammenden – oft verführerisch wirkenden Bedeutungsverschiebun- gen einzelner Wörter oder Wortgruppen. So fällt z. B. beim Stichwort *Volk* eine solche Verschiebung auf: Mit *Volksdemokratie*, *-eigen*, *-gut*, *-polizei*, *-republik*, *-solidarität*, *-wirtschaftsplan* usw. hat die ganze Grup- pe eine andere Färbung angenommen. Ähnliches ließe sich auch von anderen Wörtern sagen, z. B. vom nunmehr etwas prägnant gewordenen *Partei*, das ebenfalls dem westlichen Sprachgebrauch nicht mehr genau entspricht. Es sind wohl eben solche fast unmerklichen Verschiebungen, die mit dazu führen, daß man gelegentlich sagt, die von jenseits „sprä- chen nicht mehr dasselbe Deutsch.“

University of Wisconsin.

—W. Z. Shetter

TABLE OF CONTENTS

Volume LII

December, 1960

Number 7

Statische Montage: Zur poetischen Technik im Spätwerk

Gottfried Benns / Ingo Seidler 321

The Language Laboratory: What to Buy /

R-M. S. Heffner 331

Ödön von Horvath: A Child of Our Time /

Ulrich Weisstein 343

Book Reviews 353

Annual Index 365

ARTICLES		No.	Page
Clifford A. Barraclough			
Nestroy, the Political Satirist	5	253	
Michael S. Batts			
On the Form of the "Annolied"	4	179	
Wilhelm Braun			
Musil's Musicians	1	9	
Max Dufner			
The Tragedy of Lais in C. M. Wieland's "Aristipp"	2	63	
Kurt J. Fickert			
The Development of the Outsider Concept in Hesse's Novels	4	171	
Gerd Gillhoff			
Hermann Reutter's "Faust" Opera	5	242	
Henry Glade			
Carl Zuckmayer's Theory of Aesthetics	4	163	
Eugene K. Grotegut			
Friedrich von Hagedorn's "Seifensieder" and Freedom	3	113	
Inge D. Halpert			
The Alt-Musikmeister and Goethe	1	19	
R-M. S. Heffner			
The Language Laboratory: What to Buy	7	331	
Erich Hofacker			
Ruhe und Aufstieg im Werk Christian Morgensterns	2	49	
Ludwig W. Kahn			
Goethes "Wilhelm Meister" und das Religiöse	5	225	
Lida Kirchberger			
"Kleider machen Leute" and Dürrenmatt's "Panne"	1	1	
Sven V. Langsjoen			
Moral Purpose in Klopstock	4	158	
Ernst Loeb			
Mörikes "Mein Fluß": Eine Interpretation	6	273	
Warren R. Maurer			
Hauptmann's "Die versunkene Glocke" and Ibsen's "Auf den Höhen"	4	189	
Heinz Moenkemeyer			
Das Problem des selbsternannten Erlösers bei Immermann	3	121	
Lawrence R. Radner			
Eichendorff's "Marmorbild": "Götterdämmerung" and Deception ..	4	183	
William H. Rey			
Selbstopfer des Geistes: Fluch und Verheißung in Hofmannsthal's "Der Turm" und Thomas Manns "Doktor Faustus"	4	145	
Frank G. Ryder			
"Der römische Brunnen" — Sound Pattern and Content	5	235	
Edith A. Runge			
Ein kleiner Blick in die künstlerische Verwandlung: Zu Kellers "Romeo und Julia auf dem Dorfe"	5	249	
Jeffrey L. Sammons			
Platens Tulip Image	6	293	
Eva Schiffer			
Manolescu's Memoirs: The Beginnings of "Felix Krull"?	6	283	

	No.	Page
Ingo Seidler		
Statische Montage: Zur poetischen Technik im Spätwerk		
Gottfried Benns	7	321
Leroy R. Shaw		
The Noble Deception. "Wahn," Wagner, and "Die Meistersinger		
von Nürnberg"	3	97
Georg Tennyson		
An Unknown Essay by Josef Ponten on the Design		
of "Volk auf dem Wege"	2	71
Ulrich Weisstein		
Ödön von Horvath: A Child of Our Time	7	343

BOOK REVIEWS

Ernst Behler et al., eds.		
Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe / Liselotte Dieckmann	6	311
Eric A. Blackall		
The Emergence of German as a Literary Language /		
Leland R. Phelps	4	213
Robert Blaser, ed.		
Theophrastus von Hohenheim, genannt Paracelsus, Liber de		
nymphis, sylphis, pygmeis et salamandris et de cæteris		
spiritibus / R-M. S. Heffner	7	361
Hans Bürgin, Walter A. Reichart und Erich Neumann		
Das Werk Thomas Manns. Eine Bibliographie / Klaus W. Jonas ..	7	353
Eitel Wolf Dobert		
Deutsche Demokraten in Amerika / J. Wesley Thomas	1	45
Ulrich Doertenbach et al., eds.		
Deutschland-Frankreich / William H. McClain	7	358
Alfred Dornheim		
Vom Sein der Welt / Hans Albert Maier	4	216
Carl Fehrman et al., eds.		
En Goethebok till Algot Werin / George C. Schoolfield	4	203
Angel Flores and Homer Swander, eds.		
Franz Kafka Today / Eugene E. Reed	1	42
The Era of Goethe. Essays Presented to James Boyd / Stuart Atkins	2	87
Reinhold Grimm		
Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes / John R. Frey	7	356
Ernst Grumach, ed.		
Beiträge zur Goetheforschung / Hans Albert Maier	2	79
Werner Günther		
Neue Gotthelf-Studien / Felix M. Wassermann	6	310
Richard Hamann und Jost Hermand		
Naturalismus / George L. Mosse	4	209
Rudolf Hemmerle		
Franz Kafka. Eine Bibliographie / Werner Vordtriede	4	197
Harvey W. Hewett-Thayer		
American Literature as Viewed in Germany, 1818-1861 /		
J. Wesley Thomas	4	200
Ernst Jünger		
An der Zeitmauer / Murray B. Peppard	5	268
Jahre der Okkupation / Murray B. Peppard	2	93
Wolfgang Kayser		
Das Grotteske / Jost Hermand	6	305
Die Vortragsreise / H. J. Meesen	4	196

	No.	Page
Ernest N. Kirrmann, transl. Johannes von Saaz: Death and the Plowman / George W. Radimersky	1	44
Josef Körner, ed. Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis / Martin Dyck	6	314
Hermann Kunisch, ed. Eckhart-Tauler-Seuse / George W. Radimersky	4	206
Rudolf W. Leonhardt Der Sündenfall der deutschen Germanistik / Ulrich Weisstein	2	90
Otto Mann Die Poetik der Tragödie / Murray B. Peppard	1	39
Friedrich Maurer und Friedrich Stroh, eds. Deutsche Wortgeschichte / William Z. Shetter	4	214
Franz H. Mautner Mörkes "Mozart auf der Reise nach Prag" / Joesph R. Reichard ..	3	138
Franz H. Mautner and Henry Hatfield, eds. The Lichtenberg Reader / Wayne Wonderley	7	359
Leonard McGlashan Sinn und Form des realistischen Dramas bei Georg Büchner / Jost Hermand	2	82
Walter Muschg Die Zerstörung der deutschen Literatur / Jost Hermand	3	134
Wolfgang Pehnt Zeiterlebnis und Zeitdeutung in Goethes Lyrik / Erich A. Albrecht ..	1	41
Urs Orland von Planta E. T. A. Hoffmanns Märchen "Das fremde Kind" / Alfred R. Neumann	4	207
Wolfdietrich Rasch, ed. Festschrift für Franz Rolf Schröder / Jost Hermand	6	315
Walther Rehm Begegnungen und Probleme / Werner Vordtriede	6	304
Urban Roedl Adalbert Stifter. Geschichte seines Lebens / Harry Tucker, Jr.	4	205
Hella Röttger und Hanns M. Elster, eds. Karl Röttger. Ausgewählte Werke / Wolfgang Paulsen	2	91
Udo Rukser Goethe in der hispanischen Welt / Werner Vordtriede	4	208
Franz Anselm Schmitt Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur. Eine Bibliographie / Jost Hermand	2	85
Leroy R. Shaw Witness of Deceit: Gerhart Hauptmann as Critic of Society / Walter A. Reichart	1	38
Walter H. Sokel The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth Century German Literatur / Christoph Hering	4	211
Joseph Strelka Kafka, Musik, Broch und die Entwicklung des modernen Romans / Heinz Politzer	7	360
Siegfried Sudhof, ed. Die Legende der Hl. Katharina von Alexandrien / R-M. S. Heffner.	7	357

	No.	Page
Verlag Enzyklopädie		
Deutsch-englisches Wörterbuch / William Z. Shetter	7	361
Karl Viëtor		
Deutsches Dichten und Denken von der Aufklärung bis zum Realismus / Ulrich Weisstein	1	44
Klaus Wagenbach		
Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. / Hilde D. Cohn	4	198
Hans-Heinrich Wängler		
Atlas deutscher Sprachlaute / R-M. S. Heffner	3	131
Gero von Wilpert		
Schiller-Chronik / Heinz Moenkemeyer	6	308
Ludwig Wolff, ed.		
Iwein, eine Erzählung von Hartmann von Aue / R-M. S. Heffner ..	1	46
Frank Wood		
Rainer Maria Rilke. The Ring of Forms / Gordon L. Tracy	4	201

TEXTBOOK REVIEWS

Paul K. Ackermann, ed.		
Friedrich Dürrenmatt, Der Besuch der alten Dame	5	266
R. W. Buckley		
Essential German for Science Students	5	261
Hans Eichner and Hans Hein		
Reading German for Scientists / William Z. Shetter	5	258
C. R. Goedsche and Meno Spann		
Deutsch für Amerikaner	5	261
Ilse-dore B. Jonas, ed.		
Erich Kästner, Als ich ein kleiner Junge war	5	266
Paul Krauss, ed.		
Manfred Hausmann, Was dir nicht angehört	5	267
Daniel C. McCluney, Jr., ed.		
Im Geist der Gegenwart / Lida Kirchberger	5	259
Erika Meyer		
Intermediate German	5	262
Lawrence M. Price, ed.		
Arthur Schnitzler, Der blinde Geronimo und sein Bruder, Revised Edition	5	264
R. O. Röseler and Wayne Wonderley, eds.		
Altes und Neues, Revised	5	265
Frank G. Ryder, ed.		
Carl Zuckmayer, Das kalte Licht	5	267
Frank G. Ryder and E. Allen McCormick, eds.		
Lebendige Literatur. Deutsches Lesebuch für Anfänger	5	263
Edward M. Stack		
The Language Laboratory and Modern Language Teaching	5	260
H. W. Waidson, ed.		
German Short Stories, 1900-1945	5	265
Anabel M. Williamson		
Wir spielen Theater. Six Short Plays in German	5	263
Werner Winter, Leroy R. Shaw, and Ingrid Winter		
In einer deutschen Stadt. Active German Readings, Book I	5	264

PD

THE UNIVERSITY
OF MICHIGAN

JAN 4 1961

PERIODICAL
READING ROOM

Monatshefte

*A Journal Devoted to the
Study of German Language and Literature*



Ingo Seidler / Statische Montage: Zur Spätwerk
Gottfried Benns

R-M. S. Heffner / The Language Laboratory:
What to Buy

Ulrich Weisstein / Ödön von Horvath: A Child of
Our Time

Book Reviews

Annual Index



VOL. LII

DECEMBER, 1960

NO. 7

Published at the UNIVERSITY OF WISCONSIN, Madison, Wisconsin

Monatshefte

Editorial Board, 1960

Walter Gausewitz
R.-M. S. Heffner
Jost Hermand
Lida Kirchberger
Werner Vordtriede
J. D. Workman, *Editor*

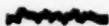
Published under the auspices of the Department of German at the University of Wisconsin, Madison, Wis.; issued monthly with the exception of the months of June, July, August, September, and bimonthly April and May.

The annual subscription price is \$3.50; all foreign subscriptions 50 cents extra; single copies 50 cents.

Correspondence, manuscripts submitted for publication, and books for review should be sent to the editor: J. D. Workman, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison 6, Wisconsin.

Subscriptions, payments, and applications for advertising space should be addressed: *Monatshefte*, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison 6, Wis.

Manuscripts should be prepared in accordance with the *MLA Style Sheet*, copies of which may be obtained from the Treasurer of the MLA (6 Washington Square North, New York 3, N. Y.).



For Table of Contents Turn to Page 362

Second-class postage paid at Madison, Wis.

FILMS from GERMANY

Now AVAILABLE in 16mm

German Dialogue with English Subtitles — For School and Club

ARE YOU USING GERMAN LANGUAGE FILMS? Many Educators Find The Showing of Full-Length Films Excellent to Spark a Lively Class or Club Project.

DES TEUFELS GENERAL
DIE BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL
DER HAUPTMANN VON KOEPENICK (in Color)
DIE DREIGROSCHENOPER

. . . PLUS 17 other titles, are listed in the new Brandon Price List.

"Motion Pictures for Foreign Language Instruction"

FREE! A limited quantity of this list, containing films listed, identified and graded in the official Materials List for teachers of foreign languages, published by the Modern Language Association of America.

Offer expires March 1, 1961.

BRANDON FILMS, INC. Dept. M, 200 West 57th St.
New York 19, N.Y.

THE NEW

CASSELL'S GERMAN DICTIONARY

GERMAN-ENGLISH
ENGLISH-GERMAN

*Compiled by Dr. H. T. Betteridge, University of Glasgow,
Foreword by Professor Gerhard Cordes, University of Kiel.*

This superb, truly modern dictionary maintains the high standard of scholarship of its predecessor, the "Breul." We believe that within the limits of its size this new dictionary is the most comprehensive and authoritative German dictionary in existence.

Every entry has been carefully revised; hundreds of new entries have been added to cover contemporary literary, practical, and colloquial German; definitions have been expanded to include recently acquired shifts of meaning and usage; terms introduced because of new scientific, technical, political, and economic developments have also been included. The dictionary has been reset in clear Roman type.

1,272 pages; 6 x 9; Plain, \$7.00; Thumb-indexed, \$7.75

Available to Teachers on Approval

FUNK & WAGNALLS 153 East 24th Street, New York 10

DÜRRENMATT

- modern
- exciting
- thought-provoking

Fun to read, fun to teach,
these two new Houghton Mifflin texts were edited with
your intermediate German class in mind. Both are
the original text, unabridged and unsimplified.

DER RICHTER UND SEIN HENKER

Edited by William Gillis and John J. Neumaier,
Moorhead State College, Minnesota

Dürrenmatt tells this "literary detective story" on two
levels: the narrative of a veteran police officer solving
a crime and the reflections on man's relationship to
a higher authority.

Two maps, vocabulary, ample footnotes, and discus-
sion questions for each chapter.

About 160 pages Paperbound January 1961

SPIEGEL DER ZEIT

Edited by Paulene H. Roth, formerly of Washington Square
College, and M. L. Nielsen, Utah State University.

A collection of short stories, among them Dürren-
matt's "Die Panne," tale of a young man who finds
himself on trial before four old men. Other stories are
by Luise Rinser, Alfred Polgar, Heinrich Böll, and
Werner Bergengruen.

Introductions, footnotes, vocabulary.

About 224 pages Paperbound January 1961

HOUGHTON MIFFLIN CO. • Boston

New York

Atlanta

Geneva

Dallas

Palo Alto

1961

Tape recordings and l.p. records for . . .

FOUNDATION COURSE IN GERMAN

Conrad P. Homberger, John F. Ebelke

. . . the student gets a speaking part

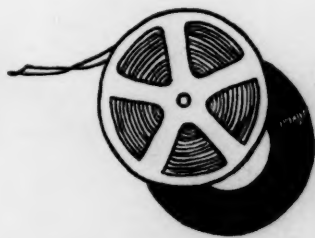
The student gets a chance to say each sentence immediately after the speaker in these new tape recordings taken from *Foundation Course in German*. The reading selection, pronunciation exercises, and *all* other exercises with sample answers for each lesson are included. In the exercise sections, pauses between phrases give students time to think and then to repeat each phrase after the native speaker.

The complete tape recordings come in nine reels and are available for sale, or they may be borrowed for limited periods of time and duplicated by colleges using *Foundation Course in German*.

Boxed sets of six 7-inch long-playing records to accompany this text are also available.

D. C. HEATH AND COMPANY

foreign language texts, recordings, tapes



EMIL UND DIE DETEKTIVE

Erich Kästner

edited by Lillian L. Stroebe and Ruth J. Hofrichter

This, the most popular German reading text of our times, is ideally suited for use in courses where the oral-aural approach is emphasized. It is filled with dialogue and conversation; there is a minimum of description and a maximum of action; the language is modern and up-to-date. It combines the appeal of an exciting mystery with that of a skillful evocation of childhood. An introduction to Kästner's work, extensive exercises, and a complete vocabulary are provided. Illustrated.

ALS ICH EIN KLEINER JUNGE WAR

Erich Kästner

edited by Ilseadore B. Jonas

This is the fascinating, humorous, sometimes tragic story of Kästner's life in Saxony as a boy, told as only he, superb poet, novelist and stylist that he is, can tell it. As a textbook it has all the sparkle and animation of "*Emil*" plus the more serious and literate qualities of autobiography. The twelve chapters of the text are illustrated with wonderful drawings by Horst Lemke. Professor Jonas limits her annotation to absolute essentials, but provides a complete end-vocabulary. She adds to the text twelve sets of questions which test comprehension. A full introduction to the author and his work is also provided. With a simple style and a practical vocabulary, the text can be read with ease at the end of the first or the beginning of the second year.

HOLT, RINEHART AND WINSTON

383 Madison Avenue, New York 17, N. Y.

#858

